

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CRISTIANE SUCHESKI CONTIN

A ESCRITA DO EU EM JOSÉ DE RUBEM FONSECA

CURITIBA
2016

CRISTIANE SUCHESKI CONTIN

A ESCRITA DO EU EM JOSÉ DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Marilene Weinhardt

CURITIBA
2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Contin, Cristiane Sucheski

A *Escrita* do Eu em José de Rubem Fonseca / Cristiane Sucheski

Contin – Curitiba, 2016.

109 f.

Orientadora: Profa. Dra. Marilene Weinhardt

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Fonseca, Rubem, 1925-. 2. Ficção brasileira. 3. Literatura
brasileira – História e crítica. 4. Metaficção. I. Título.

CDD B869.909



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **CRISTIANE SUCHESKI CONTIN** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

As abaixo-assinadas Marilene Weinhardt, Angela Maria Rubel Fanini e Sandra Mara Stroparo arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação "**A ESCRITA DO EU EM JOSÉ, DE RUBEM FONSECA**".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr ^a Marilene Weinhardt	<i>Marilene Weinhardt</i>	<i>aprovada</i>
Dr ^a Angela Maria Rubel Fanini	<i>Afanini</i>	<i>Aprovada</i>
Dr. ^a Sandra Mara Stroparo	<i>Sandra M. Stroparo</i>	<i>Aprovada</i>

Curitiba, 19 de agosto 2016.

P/ 
Profª Drª Patricia da Silva Cardoso
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

A minha querida orientadora, Profa. Dra. Marilene Weinhardt, que mesmo nos momentos mais difíceis doou seu conhecimento e tempo, com muito carinho e atenção.

Aos queridos colegas servidores técnico-administrativos e docentes da UFPR, que estiveram ao meu lado, sempre com palavras de incentivo.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR, que tanto colaboraram com suas leituras e conversas.

Aos amigos queridos que perto, ou mesmo à distância, apoiaram essa longa empreitada. Especialmente, à Gilmara Sayuri Miquitera, minha irmã do coração, que me auxiliou com as traduções para o Inglês, além das palavras de apoio.

Aos meus pais, Lucia e Vicente, que sempre me deram o melhor de si.

Ao meu marido, Arion, e aos meus filhos, Letícia e Fernando, que em tantos momentos conviveram com minha ausência.

A Deus, que colocou todas essas pessoas em minha vida.

Nenhum escritor gosta realmente de escrever. Eu gosto de amar e de beber vinho; na minha idade eu não deveria perder tempo com outras coisas, mas não consigo parar de escrever. É uma doença.

Intestino Grosso, Rubem Fonseca

RESUMO

Essa dissertação analisa a novela *José* (2011), de Rubem Fonseca, procurando demonstrar a forma como o autor constrói a narrativa enquanto *escrita do eu* e, mais especificamente, enquanto autoficção. Para tanto, referenciamos alguns teóricos que se debruçam sobre a autoficção, tais como Vincent Colonna, Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini e Jacques Lecarme, além de outros estudos sobre essa modalidade, procurando caracterizar esse conceito, não enquanto um gênero, mas como uma forma de se ler uma obra que transita entre a autobiografia e a ficção. Faz-se necessário, para tanto, destacarmos em *José* especialmente o foco narrativo, que é realizado com o uso da terceira pessoa, postura que afasta a obra de uma leitura exclusivamente autobiográfica. A esse narrador, caberá acompanhar unicamente ao protagonista, solitário em sua busca pelas memórias, em meio à observação da cidade que se deteriora pela ação do tempo. Tanto em *José*, como nas outras obras do autor o Rio de Janeiro e, mais especificamente seu centro, ocupará a posição não apenas de cenário, mas também de elemento norteador das ações dos personagens. Aliás, o diálogo com o conjunto da obra do autor faz-se necessário para uma análise mais aprofundada de *José*, tendo em vista seu personagem central ser uma entidade que já transita nesse conjunto, sob outros nomes e características. Conseguimos identificar inúmeras recorrências em sua literatura, que funcionam como partes de um percurso literário que preza pela exposição dos procedimentos ficcionais adotados para a realização, por meio da metaficção. Como base teórica para o estudo desse fenômeno estético, utilizaremos as reflexões de Gustavo Bernardo.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. *José*. Escrita do eu. Autoficção. Metaficção.

ABSTRACT

The present study analyzes the novel *José* (2011), written by Rubem Fonseca, in order to demonstrate the way the author builds up the script as a *narrative of the self* and, specifically as an autofiction. Therefore, making reference to some autofiction theoreticians such as Vincent Colonna, Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini and Jacques Lecarme, in addition to other studies of this narrative modality, trying to characterize this concept, not only as a genre, but as a way to read a novel that circulates between the autobiography and the fiction. In line with this, it is necessary to highlight in *José* specially the narrative focus, which is performed by third-person narrative mode, attitude that keeps the work apart from an autobiographical reading. The narrator shall be responsible for monitoring solely the protagonist, solitary on his search for memories, during the observation of the city that deteriorates by the action of time. In *José*, much like other author's works, the city of Rio de Janeiro and, more specifically, the downtown, will occupy the position not only as a scenery, but also as a guiding element for the characters actions. Furthermore, the dialogue with the entire author's work is required for a in-depth analysis of *Jose*, taking into consideration that the main character is a entity that already transits throughout the work, under other names and characteristics. It's possible to identify extensive recurrence on his literature, it operates as parts of a project that values the exposition of the fictional procedures adopted, by using the metafiction. As a theoretical basis for the study of this aesthetical phenomenon, we will use the considerations of Gustavo Bernardo.

Key-words: Rubem Fonseca. *José*. Narrative of the Self. Autofiction. Metafiction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 JOSÉ: A ORIGEM DA NOVELA	15
3 A CRIATURA JOSÉ	19
3.1 JOSÉ MINEIRO	20
3.2 JOSÉ CARIOCA: O MENINO E A CIDADE	24
4 O NARRADOR: <i>VOYEUR DO VOYEUR</i>	32
5 JOSÉ: O CRIADOR	41
6 JOSÉ E OUTRAS OBRAS DE RUBEM FONSECA: RECORRÊNCIAS..	48
7 A ESCRITA DO EU	61
7.1 AUTOFICÇÃO	61
7.1.1 Autoficção e eu, sujeito	70
7.1.2 Autoficção e a recepção	73
7.1.3 <i>José</i> e outras autoficções	75
7.1.4 Autoficção e autobiografia	78
7.1.5 Autoficção e memórias	82
8 CRÔNICA HISTÓRICA EM <i>JOSÉ</i>	87
9 <i>JOSÉ</i> LIDO COMO METAFICÇÃO	94
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104
ANEXO	109

1 INTRODUÇÃO

Para os amantes de uma boa narrativa policial os livros de Rubem Fonseca certamente são sedutores. Suas histórias contêm tudo o que é necessário para prender o leitor às páginas do livro: crimes complexos, investigadores sagazes, belas mulheres, tórridos romances, inclusive com cenas de forte apelo sexual, além de muita ação, em meio ao cenário urbano contemporâneo. Já, para aqueles leitores que preferem um texto que traga reflexões metaficcionalis, e que exija de seu leitor empenho para uma leitura mais profunda, com pitadas de filosofia, psicologia, sociologia, ou antropologia, poderão se satisfazer com as narrativas fonssequianas. Dessa forma, Rubem Fonseca consegue abarcar um grande número de leitores, de todas as espécies e com objetivos diversos há mais de cinco décadas.

Nossa primeira experiência enquanto leitora desse autor se deu de forma um pouco equivocada, mas que demonstra sua capacidade de arrebatador leitores com rapidez. Isso ocorreu há cerca de treze anos, mais especificamente no terceiro ano da graduação. A tarefa do dia era escolher um entre cerca de trinta livros que o professor de uma determinada disciplina do Curso de Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa havia disponibilizado sobre sua mesa. Deveríamos ler um daqueles livros de contos de autores contemporâneos e fazer uma breve apresentação à turma. Escolhemos “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca, por se tratar de um bonito título, desconhecendo totalmente o autor. Ao ultrapassar as primeiras dez linhas já era possível notar a face enrubescendo e o coração de alguém ainda tão jovem batendo acelerado. O título quase poético escondia um conjunto de contos repleto de palavrões, cenas de sexo e violência extrema.

Aquela primeira leitura foi capaz de chocar e inquietar, despertando a vontade de mergulhar nas obras do autor, sempre em busca de uma resposta à pergunta: Como alguém pode falar das piores mazelas do ser humano de uma forma tão incrivelmente bela e perturbadora? A partir daí, aquele pequeno equívoco provocado por um título aparentemente singelo rendeu importantes frutos: uma monografia de especialização na Universidade Tecnológica Federal do Paraná sobre o conto “O cobrador”, oriundo do livro de mesmo título de Rubem Fonseca, mais tarde (2006) convertida no artigo “O

cobrador”, de Rubem Fonseca: a utopia de um marginal em busca de uma revolução social”, publicado na Revista de Letras da UTFPR, em co-autoria com a Profa. Dra Ângela Maria Rubel Fanini, também da UTFPR (CONTIN; FANINI, 2006) Esses trabalhos suscitaram o desejo de partir para análises de textos mais extensos do autor, tais como as novelas e os romances, iniciando-se aí o projeto do Mestrado. Para o prosseguimento de tal projeto a leitura de grande parte da obra do autor foi de extrema importância a fim de se observar a forma como constrói seus personagens. Foi uma tarefa árdua, levando-se em conta o volume de publicações do autor, porém nada cansativa, tendo em vista a leitura fluida que ele nos proporciona.

Rubem Fonseca iniciou sua obra com o livro de contos *Os prisioneiros*, de 1963, sendo seu último livro publicado, *Histórias curtas*, também de contos, de 2015. Como ex-advogado e ex-policial, esteve em contato durante muitos anos com o mundo do crime, retirando de lá inspiração para seus contos e romances, que têm como cenário o caos do meio urbano carioca. Sua obra está recheada de marginais, prostitutas e seres excluídos, de alguma forma, da sociedade, além é claro, dos revoltados ou descontentes com a humanidade, como é o caso de alguns personagens escritores. Eles vivem tanto os problemas da cidade, como o peso que a responsabilidade de escrever para a sociedade contemporânea traz, tudo isso somado a seus próprios conflitos existenciais.

Seus personagens são anti-heróis desse mundo em desalinho, estão sempre tentando buscar um momento de felicidade em meio à aspereza da realidade fragmentada que vivem, um segundo de sonho para tranquilizá-los do pesadelo que habitam. O drama existencial transcende o espaço urbano estendendo-se aos limites da angústia humana.

Dentro do conjunto de publicações do autor optamos pela análise de José (2011). A escolha dessa novela como objeto de estudo partiu da constatação do quanto ela reúne, em si, de procedimentos literários que nos inserem num eterno estado de dúvida sobre o que seria ficção, verdade, memória e história. Trata-se de um jogo ficcional, em que são apresentadas ao leitor, logo no início da novela, regras a serem seguidas para uma leitura bem realizada. O narrador o orienta a encará-lo enquanto um discurso de memórias, que busca ser o mais fiel possível, em contrapartida, desperta a crença de se tratar de uma autobiografia, alertando-o, porém, do quanto uma autobiografia pode ter de invenção.

Outra razão para a opção por *José* é a incorporação em si de características dos romances, contos e crônicas de Rubem Fonseca, e, principalmente, do quanto ela traz do próprio autor. José funciona como uma espécie de representante, ou porta-voz, de seus personagens.

No segundo capítulo de nossa análise trouxemos a novela, enquanto um texto que vem sofrendo transformações ao longo dos anos, surgindo como postagens avulsas, no site do autor, entre os anos de 2004 e 2005; passando pelo formato de crônica, em 2007; para, no ano de 2011, ser publicado sob o título de *José*.

No terceiro capítulo, tratamos da trajetória de José e das diferenças entre os dois momentos que vive na novela, enfatizando a forma idealizada com que o protagonista e seus progenitores são mostrados pelo narrador. Nos primeiros anos de vida, José está em Minas Gerais, mais especificamente em Juiz de Fora, e é lá, que terá o primeiro contato com aquilo que se transformará em sua paixão e obsessão, a literatura. É nesse início de infância que José vivenciará a experiência de ser rico, porém, que será testemunha da falência do pai e da mudança para a cidade do Rio de Janeiro. Na então Capital Federal, José complementarà o que a literatura lhe trazia com as observações do centro da cidade, transformando sua noção de realidade. A cidade, que o apresenta ao Carnaval e as mulheres, é a mesma que corrói com a ação do tempo, enquanto, o jovem José a contempla, principalmente, voltando o olhar para aqueles que a habitam, seres que apesar de viverem no centro, estão à margem da sociedade. E aqui vale destacar que em *José* não vamos perceber apenas a ficcionalização de um indivíduo, que é o autor, como também de uma cidade, o Rio de Janeiro, construída pela ótica do hiper-realismo.

Reservamos um capítulo, o quarto, para explorar a questão do narrador de *José* e também para falar de como o narrador fonssequiano é elaborado. Em poucos de seus livros Rubem Fonseca utiliza um narrador em terceira pessoa, o que ocorre em *José*. Esse narrador tem a missão de centralizar a recuperação das memórias do protagonista, fica responsável por sua organização à medida que interage com o leitor, levando-o junto na viagem que faz pela infância e juventude do protagonista, porém transitando livremente no tempo, inclusive, no que pode ter ocorrido após essa fase.

Nesse relacionamento com o leitor, parece ficar estabelecido que a continuação da história ficará a cargo de quem a ler, buscando, inclusive, a

continuidade fora de *José*. Aqui vale comentar uma reflexão de Umberto Eco sobre a figura do narrador: “Às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história”. (ECO, 2010, p. 12)

É de tanto ouvirmos o narrador de *José* dizer que em algum lugar *José* já escreveu sobre determinado fato, que somos incentivados, ou talvez autorizados, pelo autor, a buscar em seus outros livros pistas desse protagonista. Dessa forma, procuramos na ficção fonsequiana traçar um perfil do narrador, que tradicionalmente elaborado em primeira pessoa, surge ao leitor como alguém problemático, um personagem heroicizado, característica também utilizada pelo narrador onisciente de *José* referindo-se ao protagonista. O narrador pode mudar de foco, de nome, caso seja um narrador-personagem, mas o que não muda na obra do autor é a tentativa desse narrador de demonstrar uma verdade que não se sustenta. Para Deonísio da Silva, estudioso da obra de Rubem Fonseca:

O narrador da ficção de Rubem Fonseca é um camaleão que se adapta à realidade que quer mostrar a seu parceiro, o leitor. Mas não há realidade alguma, a não ser a que ele próprio constrói e apresenta através de um artifício: a sua narração. (SILVA, 1996, p. 86)

No quinto capítulo desse trabalho, elaboramos um breve panorama da literatura fonsequiana, destacando, principalmente os tipos de personagens que constrói ao longo de sua carreira. Traçamos um personagem-modelo utilizado pelo autor, trata-se de uma figura masculina, que se destaca junto ao público feminino, dotada de inteligência fora do comum e cultura extraordinária. Esse personagem pode assumir inúmeras facetas: o perspicaz advogado, o policial honesto, o escritor. Enfim, cinquenta anos foram o suficiente para repetir muitas vezes esses perfis, porém a cada aparente repetição Rubem Fonseca se reinventa. É assim, que a entidade *José* faz seu percurso na literatura fonsequiana, trata-se de uma criatura que foi ganhando vida ao longo do tempo, e contém um pouco de cada um de seus personagens-modelos.

Para demonstrar o que se repete na obra de Rubem Fonseca buscamos, no sexto capítulo, trazer um breve resumo de alguns de seus textos, destacando as características mais importantes. Para isso, realizamos uma seleção dentro da produção de Rubem Fonseca, direcionando nossa escolha para os romances e contos, sendo que nesses últimos procuramos abordar, principalmente, os protagonizados por escritores. Constatamos que em muito se assemelham a *José*,

porém a grande diferença surge se pensarmos na novela enquanto um texto que não parece emocionante, envolvente, com ação e violência, como outros textos fonsequianos. Mas, em contrapartida, *José* pode ser complexo, se pensado enquanto jogo ficcional, que combina a *escrita do eu* com a metaficção, refletindo sobre si mesmo, mas estendendo a meditação ao conjunto ficcional do autor.

Partindo desse personagem reencarnado de outros livros, verificamos no sétimo capítulo que *José* pode representar, também, o criador à medida que traça um paralelo com sua biografia, ao passo que trabalha com reflexões do autor espalhadas pela produção ficcional. A identificação com ele é tão intensa que nos leva a encarar *José* enquanto uma forma de *escrita do eu*, mais especificamente, a realizar uma leitura da obra sob a ótica da autoficção.

Levando-se em conta a autoficção comumente ser um processo de recomposição do passado, em *José* há alguma ordem cronológica nesse resgate de memórias, mesmo descompromissada com datas exatas. Recorta-se um período de vida do indivíduo, especificamente até os trinta anos, porém remetendo a momentos futuros dele, que não estão presentes nesse recorte. Anna Faedrich Martins nos apresenta o recorte como algo que vem contribuir para a realização de uma narrativa autoficcional:

Na autoficção, o autor *não* escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita pode partir do fragmento, não exige início-meio-fim, nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (MARTINS, 2013, p. 185)

Tendo em vista tratar-se de um termo tão controverso dentro dos estudos literários procuramos trazer alguns pontos de vista de teóricos contemporâneos acerca da autoficção. Além disso, faz-se necessária a reflexão sobre a forma como se constrói a relação do autor contemporâneo com o leitor para que se possa observar as motivações para o uso da autoficção. Buscamos, ainda, em obras de outros autores brasileiros contemporâneos, que assim como *José* também podem ser lidas como autoficção, aspectos em que se assemelham, possibilitando identificar os mecanismos necessários a essa modalidade.

No oitavo capítulo, investigamos a forma como a história é trabalhada em *José*. É possível constatar que, através de uma consistente pesquisa histórica,

seguida de uma exposição didaticamente elaborada, Rubem Fonseca contextualiza a cidade que seu protagonista observa. A história do teatro municipal, do carnaval carioca, das áreas de prostituição, da Lapa, tudo isso vem para complementar o resgate de memórias que se realiza na novela, que não é apenas da juventude do protagonista, mas também, da cidade que adota para si.

Já no oitavo capítulo de nossa dissertação, trazemos a questão da metaficção em *José* e no conjunto ficcional de Rubem Fonseca. O conceito trabalhado a partir das reflexões do teórico Gustavo Bernardo (2010) é aplicado a nossa leitura, para verificar de que maneira se estruturou a reflexão sobre o fazer literário em *José*. Observa-se não só a exposição dos procedimentos adotados para a realização da novela que se desnudam ao leitor, como também, as discussões acerca do ofício do escritor e dos valores da literatura. Rubem Fonseca demonstra em suas narrativas como constrói a ficção, dá ao leitor o texto e ao mesmo tempo as instruções para jogá-lo, ou para lê-lo.

Assim, não buscamos uma classificação rígida para *José*, até por sua hibridez, e por tratar-se de um texto *sui generis* no conjunto fonsequiano, porém observar como é (re)construída a verdade e quais são os mecanismos para simulá-la é importante para uma análise eficiente da novela.

Ao pensarmos na proximidade entre o autor e o protagonista da novela constatamos que fazer um trabalho de investigação da vida pessoal de Rubem Fonseca seria um trabalho árduo e desnecessário. Temos em vista que aqui nos cabe demonstrar de que forma ele trabalha a relação entre o protagonista, a cidade, os seres que nela vivem e a função do literato em meio a isso tudo, destacando que se trata de uma obra ficcional.

Dessa forma, procuramos elaborar hipóteses para esse José: sua origem, se é uma criação ou recriação e quem representa dentro da obra de Rubem Fonseca. Seria ele o retrato do homem cordato, culto, letrado, ou, o ser urbano em cujo interior habita a crueza do mundo contemporâneo?

2 JOSÉ: A ORIGEM DA NOVELA

A narrativa *José* (2011), de Rubem Fonseca, traz como protagonista o personagem que dá título à novela. Sua relação com a literatura é intensa e precoce, aprendendo a ler sozinho aos quatro anos e dedicando-se, desde então, à leitura compulsiva dos clássicos da Literatura Ocidental. A infância é vivida em Juiz de Fora, Minas Gerais. A família sofre um revés econômico e precisa se mudar para o Rio de Janeiro, onde José crescerá no centro da cidade. Além de um amor ainda maior pelos livros, José descobre na antiga Capital Federal o encanto pelo Carnaval e pelas mulheres.

As dificuldades econômicas vão fazendo com que o jovem José passe por inúmeras ocupações: entregador, revisor, contínuo, entre muitas outras. Vivencia amores juvenis fugazes e também diversas perdas familiares. A frustração final em suas “memórias” fica por conta da profissão de advogado, exercida com primor, mas que percebera rapidamente não ser um bom objetivo de vida. Porém, tanto os dissabores sofridos pelo personagem como os momentos de êxito são descritos sem pieguice ou revolta. Não há julgamentos, apenas um relato de tudo o que acontecera, combinando com o estilo fonssequiano: direto e seco.

Mescladas ao passado de José, o livro traz digressões históricas. A origem do Carnaval carioca, a criação do Teatro Municipal, a monarquia portuguesa, enfim, são reconstruções de um passado que não foi vivido por José, mas que acabam complementando a narrativa.

Na leitura de *José* identificamos pistas ou coincidências com a biografia de Rubem Fonseca, dados que são facilmente verificáveis, inclusive nas orelhas de seus próprios livros: a cidade de nascimento do personagem, as profissões exercidas por ele, certas datas, a constituição familiar, entre outros.

Rubem Fonseca, consagrado autor contemporâneo, conta com um grande público de leitores ávidos por conhecê-lo melhor, penetrar em seu mundo particular. O escritor sempre foi reservado quanto a entrevistas e aparições públicas, portanto um texto que tenda a uma escrita mais pessoal pode ser uma forma de expor dados de sua vida aos leitores, mesmo que estejam ficcionalizados. O uso da terceira pessoa poderia garantir a ele certo distanciamento em sua exposição.

É importante acrescentar que, antes de se tornar novela, o texto que originou *José* foi publicado em forma de capítulos, ou postagens, no site pessoal do autor, hospedado pelo *Portal Literat*, entre os anos de 2004 e 2005 (não mais disponível), que foram compilados para a composição da obra. Assim, Rubem Fonseca utiliza uma espécie de blog, um recurso contemporâneo, para trabalhar em algo que, especialmente naquele formato inicial, assemelhava-se ao folhetim.

Aqui cabe abriremos um espaço para relacionar esse protótipo da novela com o gênero folhetinesco. Primeiramente, é importante definir o que seria um folhetim e sua origem. Marlyse Meyer, em seu livro *Folhetim: uma história* (1996) remete os primórdios do folhetim ao século XIX, localizando-o na França. Segundo ela, o texto serviria, inicialmente, para preencher um espaço vazio no rodapé da primeira página do jornal. Trata-se de um espaço que recebia toda a espécie de escritos, desde piadas até receitas culinárias e dicas de beleza. Assim, inserir nesses espaços um texto de ficção dividido em trechos publicados rotineiramente acabou se tornando algo comum:

[...] numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas. (MEYER, 1996, p. 58)

Assim, o folhetim ganhou espaços maiores nos jornais à medida que foi bem recebido pelo público. Aliando o baixo custo da produção e a expectativa da próxima leitura, o folhetim passa a ter um lugar de destaque nos jornais. Ainda no século XIX, alguns brasileiros passam a publicar à moda folhetinesca, porém, também sem necessariamente serem romances-folhetins. São eles: Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis. Mais tarde, o romance-folhetim vai se modificando e ganhando outras versões que extrapolam os limites dos jornais, tais como o rádio, o cinema e a televisão.

Relacionando o referido gênero à gênese de *José*, é possível notar que, apesar de não depender da leitura integral, *José* atinge outro sentido com a leitura do todo. A cada capítulo, um universo se expõe ao leitor, porém sempre se deixa um gancho para a próxima leitura. Como os folhetins do século XIX, aguardar a leitura do próximo capítulo faz parte da expectativa do leitor, garantindo, ou procurando garantir que ele buscará a continuidade. Porém, diferentemente dos folhetins, que traziam em sua última publicação um final bem marcado, não há fechamento em

José, não há conclusão, o final é abrupto e parece indicar a possibilidade de continuação.

Alguns anos depois das publicações no site, mais especificamente em 2007, antes da publicação da novela que é objeto de nossa análise, Rubem Fonseca reúne cinco desses capítulos, ou episódios, e os transforma em uma crônica intitulada *José - uma história em cinco capítulos*. A referida crônica faz parte da coletânea *O romance morreu* (2007), livro que traz num tom leve e bem humorado alguns dos temas recorrentes em seus romances e contos, com destaque para o *fazer literário*. Para nossa análise servirá de base a publicação de 2011.

Vale ressaltar que ao transformar os textos veiculados na Internet em crônica, Rubem Fonseca conseguiu reuni-los em 36 páginas. Porém, na fase seguinte, na passagem de crônica para o volume intitulado *José*, o autor aumentou o texto alcançando 168 páginas. Tal fato dá-se, inicialmente, pelos grandes espaçamentos do texto, com largas margens, separado em capítulos e, internamente, em partes. Além disso, o autor aproveita para incluir comentários sobre pintores e escritores, entre outros, que não existem na crônica, além de digressões históricas extensas. Com isso, o texto aparenta ter sido ampliado da crônica para a novela, parece ter sido “esticado”, através de artifícios. O autor busca na pesquisa histórica, geográfica, sociológica e literária informações para complementar o texto.

Os trechos históricos são didaticamente expostos ao leitor, lembrando, em muitos momentos, uma enciclopédia, ou, como mencionou Bruno Ricardo de Souto, em sua dissertação de Mestrado sobre *José*, intitulada *Um artesão de matrioshkas: ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca* “[...] se formos generosos, um escrito de cunho sociológico”. (SOUTO, 2014, p.37)

O pesquisador enfatiza que esse tom didático aproximaria *José* das crônicas do escritor, tipo de discussão em que aparece a voz autoral, e com isso associa a novela à autobiografia: “[...] o fato de o estilo de *José*, portanto, estar mais próximo do tom professoral de suas crônicas do que da prosa refinada de seus contos e romances comprova que o livro se constitui na verdade numa autobiografia travestida de ficção, e não num típico romance fonsequiano”. (SOUTO, 2014, p.37) Ou seja, para Bruno Ricardo de Souto, *José* apresenta-se como autobiografia, tendo em vista que encontramos nele as reflexões do autor da forma explícita como costumam ser trabalhadas na crônica. Essa certamente é uma hipótese a se

trabalhar na leitura de *José*, porém acreditamos que se possa ir além da ideia da autobiografia, como ele coloca, “travestida” de ficção. Tratando-se de uma obra em que há uma intrínseca relação daquilo que o autor já escreveu e de si próprio, *José* não parece ser um disfarce do que seu autor viveu, mas sim um jogo entre alguém que já tem mais de 50 anos de literatura e aquele que o lê e sabe que pode esperar, além de muitas citações e pesquisa histórica e geográfica, muita criação literária. Esse jogo trabalha com as tênues fronteiras entre a realidade e a ficção, bastando ao leitor deixar a leitura fluir e, se assim achar necessário, e quiser se aprofundar na literatura fonsequiana, mergulhar no conjunto de sua obra.

Ainda tratando-se do leitor, observando-se o livro externamente, a capa é de grande importância para aquele que irá adquirir a obra. Trabalhando com a hipótese de se tratar de um leitor já há muito ambientado na literatura fonsequiana e conhecedor de sua biografia, podemos inferir que o primeiro nome do autor grafado na capa como título, despertaria nesse indivíduo curiosidade, em vista da possibilidade de se tratar de um texto voltado à *escrita do eu*. Dessa forma, esse leitor fonsequiano imaginaria poder conhecer mais a fundo o autor, que, conforme já comentamos, não tem por tradição expor sua vida pessoal. Isso pode funcionar como um atrativo mercadológico, atraindo esse tipo de leitor a adquirir a obra.

Tendo em vista o título ser um grande atrativo para se ler um livro, devemos, também, pensar no leitor que, apesar de já conhecer um pouco dos livros do autor, não sabe que seu primeiro nome é José. Para esse, a recepção, talvez, não seja tão entusiástica, tendo em vista o título não chamar tanto a atenção se o compararmos com *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (FONSECA, 1989), por exemplo, que além de mais extenso, parece um título mais elaborado.

3 A CRIATURA JOSÉ

Fazendo uma caracterização psicológica do personagem central de *José*, a partir da forma como seu narrador o compõe, verificamos que se trata de alguém altamente qualificado nos mais diversos campos da existência. Demonstra ser uma mente brilhante, pensando no fato de aprender a ler sozinho, aos quatro anos. Trata-se de um bom filho, estudioso e extremamente inteligente: “José fizera exame de admissão para o Colégio Pedro II e passara com facilidade”. (FONSECA, 2011, p. 36) Além disso, mostra-se valente ao enfrentar os meninos da escola em defesa de um colega homossexual:

José agarrou pelo cangote o primeiro sujeito que enfiou o dedo no ânus do Ivo C, e roçou a faca na cara dele dizendo, “seu filho da puta, na próxima vez que você fizer isso vou cortar fora os seus colhões”. Os outros agressores pararam na escada e José repetiu aos brados, “ouviram, seus merdas, vou cortar os colhões e depois enfiar pela goela de vocês. Nunca mais enfiaram o dedo no ânus do Ivo C.”. (FONSECA, 2011, p. 38)

O narrador não perde a oportunidade de heroicizar o protagonista. Para as mulheres, José é irresistível, até para as mais velhas que ele e muito bonitas. Mesmo começando sua vida sexual de forma precoce, é descrito como um ótimo amante, sendo inclusive “caridoso” ao praticar sexo com uma das mulheres que tem um tipo de deficiência. Ao ser preso por não ter se apresentado à Junta Militar de sua região, consegue ser liberado pelos seus argumentos brilhantes, sendo elogiado e convidado, inclusive, a progredir na carreira militar. Finalmente, ao tornar-se advogado, defende causas em confronto com advogados de renome e ganha, fazendo defesas espetaculares.

Há também alguma idealização quanto se trata dos familiares do protagonista. Cabe ressaltar que geralmente as relações familiares são pouco trabalhadas na ficção de Rubem Fonseca, o que predomina é o personagem solitário, sem constar sua origem. Porém, em *José*, o protagonista está inserido numa composição familiar bem marcada: pai, mãe, irmãos, tia e avó. Os membros dessa família são seres dotados de inúmeras qualidades. O pai é um bom homem, bom vendedor, honesto, íntegro, homem de família. Quanto à mãe, é a frente de seu tempo, fuma, dirige, é culta, toca piano e bandolim, ouve ópera, é dotada de grande inteligência, e, mesmo aos noventa anos, caminha oito quilômetros por dia, morrendo

de desgosto quando não pode mais andar. Os irmãos aparecem pouco no romance, ainda crianças, brincando, alheios às leituras de José e morrendo precocemente, viciados em trabalho. Assim, a novela se constitui de um núcleo familiar solidamente construído, em que não se mencionam brigas, desentendimentos ou qualquer tipo de desarmonia corriqueira em qualquer família.

Com tudo isso, é possível observar, nesse breve panorama da construção de José por seu narrador, o quanto é idealizado, às vezes até inverossímil, quase um ser perfeito. Aqui podemos pensar no autor de *José* querendo fazer de sua criatura alguém a sua imagem e semelhança. Em se tratando de uma obra dotada de características autoficcionais seria lógico querer pintar o personagem que o representa com as melhores tintas, de forma mais perfeita, afinal, a comparação entre eles será inevitável. Não há autocrítica.

3.1 JOSÉ MINEIRO

José tem sua trajetória marcada por dois momentos dentro da narrativa: o primeiro compreende o personagem, em sua pacata vida interiorana, e sua relação com os livros; o segundo traz a mudança para o centro do Rio de Janeiro e as influências que a cidade terá em seu comportamento. Nesta parte de nossa análise, destacaremos os fatos relacionados a sua primeira fase.

Aprendendo a ler sozinho, aos quatro anos, conforme já se comentou, José recebe livros do Rio de Janeiro, enviados pela Tia Natália, figura de destaque para seu ingresso no mundo literário, apresentando-lhe o poder da ficção. Tia Natália será o elemento que liga o menino José ao futuro escritor José, e, podemos arriscar a dizer, ao seu autor. Ela apresenta ao garoto os clássicos ocidentais e vai formando o sobrinho enquanto leitor, mesmo lhe dando livros não compatíveis com sua idade e formação. Com isso, José vivencia as aventuras que a ficção lhe traz de forma intensa, compulsiva, vivendo dentro da ficção: “José atravessava, embuçado numa capa negra as ruas de Paris, frequentava as estalagens, as mansardas, os salões e boudoirs de princesas, os gabinetes de cardeais e bispos poderosos e devassos” Ou ainda em outro trecho: “Comia o mesmo que aqueles aventureiros, uma omelete, uma empada, um pastelão, acompanhados de um Vouvray ‘espumoso e crepitante’. Ele vivia aquela vida, a sua verdadeira vida”. (FONSECA, 2011, p.8)

José não apenas penetra no universo literário que a tia lhe apresenta, como o torna tão real a ponto de não saber mais que universo habita. Esse momento de formação será complementado, mais tarde, na relação que estabelecerá entre o que leu e o que a cidade do Rio de Janeiro lhe apresentará da realidade. Retomaremos esse aspecto de José mais adiante em nosso texto, ao tratarmos da metaficção na obra.

Apesar de viver ligado ao mundo ficcional que os livros lhe traziam, José tem uma vida real confortável e os indícios dela ficam bem marcados na narrativa. Não figura exatamente uma vida de ostentação, mas fica claro que a família de José tinha destaque, na pequena cidade, pelo dinheiro que possuía e pelos hábitos que mantinha.

Primeiramente, temos a figura do pai de José, Alberto, que podemos considerar um empreendedor, ou visionário para a época. Imigrante português, após trabalhar como funcionário em uma grande loja de departamentos, no Rio de Janeiro, junta dinheiro e se muda para Juiz de Fora, em Minas Gerais, uma cidade com grande potencial para o comércio, à época. Abre sua própria loja nomeada como “Paris n’América”, nome que podemos associar não somente à influência europeia da primeira metade do século XX, mas, também, à suposta “casa” do filho, que “vivia” em Paris, através da literatura.

O pai prospera e José tem uma infância abastada: “Moravam numa casa confortável, seu pai e sua mãe jogavam tênis, a mãe estudava bandolim e pintura e em pouco tempo estava pintando quadros a óleo; seus irmãos brincavam e José lia”. (FONSECA, 2011, p. 22) Nesse trecho, fica retratada uma vida aparentemente feliz e tranquila, pelo menos do ponto de vista financeiro. O narrador relata, ainda, que eles tinham um motorista e dois carros, algo raro para uma cidade pequena da época.

Mais à frente reservamos um capítulo para estabelecer ligações entre José e outros livros de seu autor, porém cabe aqui adiantar uma breve comparação da forma como se aborda a riqueza dentro da obra de Rubem Fonseca. Diversos textos do autor trazem críticas à burguesia, em geral, um deles certamente é o conto “O cobrador” (1979). Dele, destacamos, apenas para ilustrar a linguagem que o autor usa para se referir a essa classe social, o seguinte trecho de um poema que o personagem do cobrador, uma espécie de justiceiro, em busca de igualdade social através do crime, declama a sua amada Ana:

Os ricos gostam de dormir tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/ parasitar,/ desprezar os que suam para ganhar a comida,/ dormir até tarde,/ tarde/ um dia/ ainda bem,/ demais [...] (FONSECA, 1979, p. 177)

Rubem Fonseca constrói críticas sociais em seus livros, sempre atribuindo aos mais endinheirados futilidade, enfatizando que podem ser exploradores. Ao refletir sobre a forma como constrói a família do personagem José, inserida na burguesia, não se nota um tom de crítica tão enfático como em outros textos do autor, apesar dos carros, das obras de arte, dos empregados e até dum sentimento de superioridade, conforme demonstram, por exemplo, as palavras da mãe de José se referindo à jaca: “Era uma fruta de gente pobre, como a banana”. (FONSECA, 2011, p. 25)

Dando fim à fase de opulência, o pai de José acaba indo à falência e tendo que se desfazer da loja e outros bens, porém não abre mão de acertar suas dívidas: “Todos os credores foram pagos na íntegra, um motivo de orgulho para toda a família”. (FONSECA, 2011, p. 27) E aqui o narrador, apesar de tudo, parece querer demonstrar a humildade e honestidade dessa família, que após tantas perdas financeiras mantém sua integridade e que, mesmo tendo exibido a todos a riqueza que possuía, tinha seus valores. Assim, diferentemente dos ricos exploradores das outras obras do autor, a família de José teria enriquecido de forma honesta, o que os habilitaria a escapar das críticas mais severas que Rubem Fonseca pratica em outros textos.

Com isso, podemos arriscar dizer que ao falar de um passado que pode ser o seu próprio, Rubem Fonseca está fazendo branda autocrítica, já que a família exagera no consumismo, e talvez, seja essa mesma a causa para a futura decadência financeira. Mas a lição que o leitor fonssequiano pode tirar do paralelo entre a abastada família de José e outros burgueses que o autor já trouxe para seus livros é a de que o problema não é ser rico e talvez nem seja ostentar a riqueza, e sim o que se faz para obtê-la e mantê-la, a custo da pobreza e do sofrimento alheio. E aqui, vale enfatizar que o tratamento que o pai de José dá a seus empregados é respeitoso, inclusive convidando-os para as festas da família. Assim, em José, a ética e a honestidade isentam a família das culpas e do duro julgamento a que o autor costumeiramente submete seus personagens ricos.

Voltando ao José, morador de Juiz de Fora, cabe destacar a figura da mãe. O narrador nos faz acreditar que se tratava de uma mulher forte, que auxiliava o marido nas decisões referentes à família, ao mesmo tempo em que ostentava elegância e modernidade: “A mãe de José foi provavelmente a primeira mulher ‘da sociedade’ que dirigiu um automóvel e fumou em Minas Gerais”. (FONSECA, 2011, p.22) ou continuando “[...] dirigia um Oakland conversível e fumava com uma piteira”. (FONSECA, 2011, p.22)

O narrador também a descreve como uma mulher inteligente e perspicaz: “Ele não se lembra de algum comentário de sua mãe, acredita que ela, sendo muito inteligente, entendeu que aquela era uma maneira de José declarar que não queria de forma alguma usar aquele vestuário”. (FONSECA, 2011, p.12) Porém, ao nos dizer que ela não podia beber vinho, também nos transmite um pensamento machista, relacionando o ato de beber vinho ao universo masculino: “Não era de boa tradição as mulheres tomarem vinho, ainda mais da maneira copiosa dos homens”. (FONSECA, 2011, p.16) E com esse trecho, conseguimos sentir um pouco da tendência machista dos narradores fonsequianos, que acabam não permitindo às personagens femininas comportamentos considerados masculinos. Voltaremos a esse assunto no decorrer de nosso trabalho.

Vale destacar que a mãe de José parece alheia à transformação que a literatura faz em seu filho, levando-o a ser um leitor compulsivo, precocemente: “A mãe não tinha conhecimento, é claro, da emocionante vida do filho em Paris, aquela que Zévaco e os outros inventavam para ele”. (FONSECA, 2011, p.11). Acreditando que de alguma forma ler em excesso pudesse lhe fazer mal, proibia-o de ler, o que o fazia criar estratégias para adoecer: “[...] deitava-se nu no chão frio de ladrilho do banheiro, isso funcionava bem no inverno parisiense (digo mineiro) com a vantagem de, às vezes, deixá-lo doente [...]” (FONSECA, 2011, p.13) Ou ainda: “É bem verdade que sua mãe o enchia de gemadas, torturava-o com ventosas e cataplasmas de mostarda fervente no peito. Mas valia a pena aquele sofrimento todo. Ele podia ler o dia inteiro [...]” (FONSECA, 2011, p.14)

Assim, podemos verificar que a mãe funcionava como a ligação de José com o mundo real, distanciando-o da ficção. Como as mulheres fonsequianas, em geral, sua mãe era uma espécie de conselheira e reguladora, sempre freando os excessos dos protagonistas obcecados por seus objetivos.

Das dificuldades econômicas nasce a necessidade de morar no Rio de Janeiro, restando, como figurações do tempo em Minas Gerais, um quadro pintado pela mãe de José e um relógio. Certamente o relógio, enquanto símbolo de tempo, representa, da forma mais adequada, um passado de opulência que ficou para trás. Trata-se de um valioso e antigo objeto de ouro: “Abrindo-se a placa externa, pode-se ler em outra, que fecha o mecanismo, uma gravação com os dizeres ‘Omega, Grand Prix, 1900’”. (FONSECA, 2011, p. 28)

3.2 JOSÉ CARIOCA: O MENINO E A CIDADE

Ao compararmos o José mineiro com o carioca é possível constatar que na primeira fase da novela a literatura é o grande destaque na formação do protagonista, sua vida é criada através das leituras que faz; na segunda, a cidade será sua base, é com a ida para o Rio de Janeiro que haverá o choque entre a fantasia que os livros lhe traziam e a crueza da realidade em meio ao caos urbano.

Com a mudança de José e sua família, andar pela cidade e observar, principalmente as pessoas que nela vivem, passa a concorrer com a leitura em grau de preferência para José: “Mas agora a leitura encontrara uma rival, a cidade, e José parava de ler a fim de perambular pelas ruas do centro [...]” (FONSECA, 2011, p. 35). Ao caminhar pelo centro da cidade vai refletindo sobre a existência: “José já disse alhures, quando anda resolve muitos problemas, *solvitur ambulando*, e realmente quando quer criar e estimular sua imaginação ele precisa caminhar”. (FONSECA, 2011, p. 160). Cabe comentar que a cidade do Rio de Janeiro tem um papel fundamental no trabalho de criação de Rubem Fonseca, retirando dela a inspiração para sua literatura, assim como seu personagem José: “Naquela cidade, no Rio de Janeiro, José descobriu a carne, os ossos, o gesto, a índole das pessoas; e os prédios tinham forma, peso e história.” (FONSECA, 2011, p. 48) A presença da urbe na novela, bem como na obra de Rubem Fonseca, vai muito além dos limites geográficos do Rio de Janeiro, utilizando-o como modelo de cidade para buscar o interior das pessoas que atrelam suas existências ao caos do mundo urbano contemporâneo.

Em *José*, a cidade também será ficcionalizada. Tudo nela ganha ares de exagero, podemos pensar num deslumbramento do menino José pela cidade ou, ainda, na recriação do ponto de vista literário da então Capital Federal. Ao longo do

texto, José vai comparando a cidade idealizada do passado com o cenário contemporâneo, e faz isso sem ares de nostalgia, apenas descrevendo as diferenças, com a naturalidade de quem sabe como é o curso do tempo sobre tudo.

Num de seus esportes favoritos, a natação, adequado a alguém solitário como ele, visualiza a mudança nas águas do Rio de Janeiro, a ação do homem sobre a natureza interferindo na forma como ele mesmo a desfruta: “Podia nadar na Praia das Virtudes, ou Santa Luzia, pois as **águas da baía ainda não estavam poluídas**, ou então na Praia do Flamengo, que ficava a uma distância que ele percorria flanando, beirando o mar”. (FONSECA 2011, p. 42) (grifo meu)

Mas a região da cidade mais presente em *José* é o centro, onde o narrador acredita que tudo começa: “A maior de todas as criações do ser humano é a cidade. É no centro das cidades que o seu passado pode ser sentido e o seu futuro, concebido.” (FONSECA, 2011, p. 47). A degradação que esse espaço sofreu com o passar do tempo fica evidente: “A Cinelândia, ou Praça Marechal Floriano, não era, como hoje, frequentada por marginais de vários tipos e multidões de pombos que sujam até os transeuntes.” (FONSECA, 2011, p. 44) Ou ainda, em sua fala sobre a decadência da Lapa: “O certo é que a Lapa nos anos 1930/40 perdeu a sua importância”. (FONSECA, 2011, p. 78) Assim como em outras de suas obras, é aliando a pesquisa histórica e as andanças do protagonista em meio ao espaço urbano, em estado de decomposição, que Rubem Fonseca coloca em destaque a degradação desse espaço, que é o Rio de Janeiro. Isso funciona em paralelo com o constante drama humano, com a angústia que consome esses seres atormentados tanto por seus conflitos internos como externos.

Além do ato de caminhar e observar as pessoas em meio a essa caótica urbe, é lá que duas das maiores paixões de José ganharão destaque dentro da obra: as mulheres e o Carnaval. O autor nos traz a passagem de José da infância para a fase adulta marcada pelo fascínio que as mulheres exerciam sobre ele. “Já foi dito, mas não é demais repetir, que José tão logo chegou ao Rio, ficou precocemente deslumbrado com as mulheres [...]” (FONSECA, 2011, p. 103) Porém vale frisar que as mulheres, excetuando as de sua família, não ganham papel decisivo na novela, cabendo a elas serem parceiras amorosas eventuais ou fontes de observação, como é o caso das prostitutas e das frequentadoras das requintadas confeitarias.

A admiração pelas prostitutas traz sentimentos opostos, pena das que são pobres e deslumbramento com as que atendiam os homens ricos da cidade, em

seus palacetes suntuosos: “Para José, as trabalhadoras do Manguê, que na adolescência ele ‘espiava através das janelas’, eram pessoas que lhe despertavam apenas compaixão, ao contrário das mulheres da Rua Conde Lage, na Lapa, que provocavam encantamento [...]” (FONSECA, 2011, p. 78)

Em contrapartida, a narrativa traz a forma fácil de buscar uma prostituta na contemporaneidade da narração: “As putas agora podem ser encontradas em bares ou acionadas por telefone, divulgado em anúncios de jornal e passaram a se chamar *call girls* ou garotas de programa”. (FONSECA, 2011, p.80). Fica claro o tom de perda do ar romântico das prostitutas da juventude de José, até pelo uso da palavra “puta”, substituindo “trabalhadoras” ou “mulheres da Rua Conde Lage”.

E aqui, ainda sobre o sexo, cabe ressaltar um pequeno histórico que faz sobre locais em que as pessoas o praticavam. Para ele, os primeiros locais para encontros de casais para a prática do sexo, o que ele chama de “encontros galantes”, seriam os chamados *rende-vous*, alugados pelas cafetinas. Já os indivíduos que tinham dinheiro alugavam um apartamento para tal fim, as chamadas *garconnière*, ou também chamados de matadouros, e por último os hotéis, que fizeram diminuir as zonas de prostituição, culminando nas garotas que atendem os clientes por telefone, as *call girls*.

As digressões que o autor traz sobre o sexo possibilitam perceber que até aquilo que não era bem visto na sociedade, como a prostituição ou o sexo fora do casamento, tinha seu espaço, geograficamente falando. A cidade sempre aceitou a todos, porém o tempo foi responsável pela incorporação desses seres “transgressores”.

Sua outra declarada paixão, o Carnaval, ganha um capítulo inteiro, cerca de vinte páginas, tamanha é a demonstração de admiração de José (ou de Rubem Fonseca?) por essa festa. Devemos destacar a importância que o Carnaval terá dentro da narrativa à medida que nos traz a revelação de um José que busca a felicidade na fantasia, como já fazia com as leituras da infância. É como se esse período festivo, que ocorre apenas uma vez por ano, simbolizasse uma alegria que poderia ser eterna. O primeiro contato de José com o Carnaval acontece quando ainda é garoto:

O primeiro desfile a que José assistiu ocorreu quando ele era ainda estudante, em 1943. **Em algum lugar José já escreveu sobre essa sua experiência** (grifo meu). Foi na Praça Onze e não havia arquibancadas, e o público, na grande maioria

peessoas humildes, seguia dançando e cantando as escolas cercadas por cordas carregadas pelos sambistas. **Desde então ele só deixou de ver os desfiles quando morou no exterior** (grifo meu). E acompanhou, ano a ano, as transformações dos enredos, das baterias, das fantasias, dos carros alegóricos, da composição étnica e social de desfilantes e assistentes, e tudo o mais”. (FONSECA, 2011, p. 84)

Aqui percebemos o início da trajetória de um verdadeiro adorador da festa de momo. O José que só se realizava através da ficção descobrira uma nova forma de fugir de sua realidade e o Carnaval passa a fazer parte de sua vida, de tal forma, que se torna compromisso. Assim, José só não o acompanha quando sai do país, como citado acima. Além disso, novamente, a narrativa traz a informação de que José já escreveu sobre o que está sendo narrado, sendo possível relacionar isso à referência sobre o Carnaval em outras obras do autor, conforme mencionado em outro momento em nosso texto.

Os desfiles, a música, as fantasias, tudo é descrito com uma riqueza de detalhes ímpar dentro da narrativa. O tom é de verdadeira fascinação, não só pela música e adereços, mas principalmente pelas pessoas:

Quando naquela manhã cinérea o bloco se aproximou e passou em frente à sua janela, marchando num compasso lento de rancho, José pôde ver a todos, homens, mulheres e crianças, pretos, mulatos e brancos, pobres, com suas fantasias consumidas, cansados, mas com um sentimento de coragem resignada, ou de esperança, ou de seja-o-que-Deus-quiser [...] (FONSECA, 2011, p. 83)

Tanto na época em que os desfiles eram realizados apenas por blocos, nas ruas, como posteriormente com as escolas de samba, a desfilarem no sambódromo, o que realmente chama a atenção de José é a união das pessoas e o quanto a festa é democrática e plena do ponto de vista humano. Para ele, é a diversidade cultural que ganha destaque com a festa: “Mas o desfile das escolas de samba não é o Carnaval, nem é o samba. O mais importante é o fenômeno cultural que está por trás dele, cultura entendida como o conjunto de criações e valores que caracterizam uma comunidade [...]” (FONSECA, 2011, p. 89)

E aqui vale abordar o Carnaval enquanto fenômeno social. Trata-se de um momento praticamente único em suas particularidades, em que num mesmo local é possível reunir pessoas tão diferentes, de classes sociais distintas, com um objetivo comum. Para a pesquisadora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, que realizou um estudo sobre os desfiles das escolas de samba cariocas: “O desfile

carnavalesco das grandes escolas do Rio de Janeiro é um imenso dispositivo ritual de articulação das mais diversas ordens de diferenças”. (CAVALCANTI, 1994, p. 18) O desfile carnavalesco é também uma maneira de estabelecer uma relação dialógica entre essas classes e pessoas de natureza tão diversas: “O Rio de Janeiro encontrou no desfile uma forma mediatizada de conversar consigo mesmo”. (CAVALCANTI, 1994, p. 214)

Assim, podemos pensar que para José, o Carnaval, com toda sua pluralidade, funciona como mais uma fonte de observação do comportamento humano, assim como andar pelas ruas. Podemos arriscar dizer que, ao brincar o Carnaval as pessoas revelam, apesar dos disfarces das máscaras e fantasias, sua verdadeira essência. E a José cabe apenas encontrar um bom lugar para observar o espetáculo e seus componentes, assistir a tudo de camarote.

A música, junto com os movimentos e com a plasticidade do fenômeno fazem com que o expectador se sinta contagiado e é isso que até parece ocorrer com o protagonista de *José*. Há uma incontável sedução pela manifestação cultural, que é tão rica, sob todos os pontos de vista, mesmo que esteja sendo celebrada pelos mais pobres. Porém, José não se envolve a ponto de participar efetivamente. Então, em se tratando de um fenômeno de curta duração, apenas quatro dias, na quarta-feira de cinzas a festa tem seu fim. A alegria do personagem parece se esvaír com o final dos festejos, é como se o Carnaval encerrasse consigo a beleza e a felicidade, que parecem possuí-lo nesse momento, como se tivesse vivido uma espécie de encantamento:

No dia seguinte, o mundo tinha-se modificado, pessoas estranhas, feias e sem alma caminhavam pelas calçadas. De uma hora para outra a alegria e o amor haviam desaparecido da face da Terra, e ele, imprevidente ou impotente, não conseguira tornar constante a imensa felicidade que havia sentido, estava tudo acabado e perdido, o que vira e sentira parecia impossível de ser revivido em seu coração, amanhã não tinha mais. (FONSECA, 2011, p.92)

Ainda sobre o Carnaval, cabe ressaltar que, podemos pensar em duas possibilidades para sua extensa abordagem. A primeira vem completar a ideia que mencionamos há algumas páginas atrás, de que Rubem Fonseca teria “esticado” sua novela com as digressões e outros tipos de comentários, como, por exemplo, sobre os sons dos instrumentos musicais usados na festa. Na segunda possibilidade, podemos enxergar as descrições como uma forma de se buscar,

através da pesquisa histórica e do conhecimento empírico do autor, explicar ao leitor como funciona esse fenômeno, fazendo-o sentir tudo o que José sentia, enquanto observador. Assim, o leitor seria conduzido a ser, também, um *voyeur* da festa, podendo, de seu ângulo privilegiado, participar dessa manifestação cultural.

O Carnaval funciona como uma concentração de seres passíveis de análise, mas é na rua, no centro da cidade, que José vai encontrar o grosso do material humano que necessita para suas observações.

São esses seres que, também, servem de base para seu autor, Rubem Fonseca, partindo deles para trabalhar, em suas obras, com a crítica social. Focaliza, para isso, aqueles que vivem às margens da sociedade e mergulhados na violência urbana, como os mendigos, os pobres, as prostitutas entre outros. Em *José*, esses seres aparecem com menos destaque, mas têm seu papel. São examinados pelo protagonista e compõem o retrato do Rio de Janeiro que o jovem José vai construindo em suas andanças pelo centro da cidade. Eles estão ali para servirem de inspiração para o futuro escritor e, também, para ligar *José* à obra fonsequiana. Apesar de não estarem envolvidos no enredo, são parte do aprendizado e da vivência do protagonista em meio ao caos urbano.

É no Rio de Janeiro, também, que José percebe que, mesmo já tendo saído da situação financeira confortável que viveu, mantém atitudes de pessoa abastada: “Tendo sido rico a maior parte de sua curta vida – só recentemente entrara para a categoria dos pobres -, ele ainda tinha cara de rico e comportava-se com a segurança deles”. (FONSECA, 2011, p. 45) Aqui verificamos o quanto os limites entre as classes sociais são tênues, na concepção fonsequiana, desliza-se rapidamente de uma denominação à outra. José se torna pobre rapidamente, mas não perde seu “ar de rico”. Assim, se associarmos essa ideia aos outros protagonistas de Rubem Fonseca, verificaremos que essa sensação de segurança que o dinheiro poderia proporcionar faz parte da composição de vários deles. Porém, mesmo sem dinheiro, para alguns, a elegância e a erudição parecem destacar-se, sendo também amantes de bons vinhos, bons charutos, filmes e livros.

Voltando à questão da cidade do Rio de Janeiro, é lá que boa parte da curta vida ficcional do protagonista se passa. Apesar das dificuldades financeiras, a família de José consegue se instalar de forma satisfatória no centro da cidade, que servirá de base para os novos hábitos de José, o andar e o observar, uma espécie de ponto de partida.

Acompanhando seu protagonista, o narrador nos leva a uma verdadeira viagem ao Rio de Janeiro. José, ainda muito jovem, começa a arranjar empregos que lhe possibilitam andar muito pela cidade e isso faz dele, em pouco tempo, um especialista, não só na geografia carioca, como também, na forma de observar seus habitantes. José trabalha como entregador, jornalista, contínuo, datilógrafo, entre outras ocupações. As profissões do personagem vão influenciando-o para o ofício de escritor, o que pode ter acontecido ao seu autor, em se tratando de alguém que trouxe a influência das ruas cariocas para dentro de seus livros.

Uma região que ganha destaque dentro da narrativa é a Lapa, e aqui não entra apenas a visão de José sobre a região, mas também de cronistas que o narrador cita, como verificamos abaixo:

[...] a Lapa era conhecida como o reduto dos legítimos boêmios do Rio, mas já estava decadente, não era mais como no dizer de um dos escritores que a frequentavam, um 'bairro literário e artístico, uma alegre miniatura de Montmartre, Soho ou Greenwich Village implantada nos trópicos'". (FONSECA, 2011, p.69)

Nota-se, ao longo do texto, a gradual passagem de uma Lapa de boêmios, malandros e mulheres de vida fácil para um local de criminosos e de desocupados, apesar de não parecer ser exatamente esse o objetivo, não tem como não se notar um clima de pesar nas descrições de José. E aqui podemos comentar, ainda, sobre os cronistas citados pelo narrador, que estabeleceriam um elo entre as leituras do José menino e as cidades europeias que os livros lhe traziam e esse centro de cidade que aos poucos se deteriora.

As prostitutas, os bêbados, os mendigos têm presença em *José* à medida que ele fala de seus espaços, tais como a "zona", uma região de prostituição localizada em área de mangue, o subúrbio, os bares. Aproxima-se desses seres observando o quão normal eles são, em contraste como a sociedade os caracteriza:

Tomavam leite ou comiam coalhadas ao lado de José [...] homens e mulheres que exigiam um esforço de imaginação para que ele pudesse lhes atribuir coisas perniciosas e perigos ameaçadores. Na verdade, José notava neles uma certa formalidade, a cidade como um todo, era mais formal". (FONSECA, 2011, p. 71)

Verifica, também em suas andanças, o quanto essa cidade se modifica: "O grosso da população da cidade morava no centro, nos bairros e nos subúrbios da

zona norte e numa parte da zona sul. A ocupação ainda não se estendera de fato à Copacabana e às demais zonas litorâneas”. (FONSECA, 2011, p.42)

Os locais que José frequentava na juventude são comparados à atualidade da escritura do romance: “(Depois virou cinema pornô, passou a ser um reduto de gays e hoje é um ponto de encontro para festas de jovens burgueses)” (FONSECA, 2011, p.46) Aqui vale a pena lembrar que a ligação com esse presente pode ser em 2011 (ano de publicação de *José*), 2007 (ano de publicação de *O Romance Morreu*), ou 2004/2005, ano de veiculação dos textos originários de *José* na internet. Porém, a data precisa é o que menos importa, a questão é o quanto o tempo é implacável com a cidade e, juntamente, com seus habitantes. Assim, José vai crescendo e se tornando adulto, em meio ao cenário urbano que também se transforma. A geografia da cidade se modifica com o tempo, e os seres que representavam seu centro vão aos poucos deixando de existir, ou modificando-se a fim de se adaptar a essa nova realidade que a cidade lhes impõe.

Sendo a cidade um tema constante na obra de Rubem Fonseca, conseguimos verificar em *José* o quanto ela é trabalhada, mais do que em outros textos do autor, do ponto de vista do desgaste ou da mutação. Não se trata de um lamento, mas de o quanto a fugacidade da vida contemporânea transforma as coisas, nem sempre de forma positiva, o que foi o caso do centro carioca, na visão de José. Aqui, ainda podemos pensar que se essas transformações da cidade influenciaram a vida e a literatura de José, assim o fizeram profundamente com seu autor.

4 O NARRADOR: *VOYEUR DO VOYEUR*

Em *José*, notamos um narrador onisciente que penetra unicamente na mente do protagonista, ou seja, mesmo narrando em terceira pessoa, foca apenas num único personagem, segue apenas a José, sabe o que ele pensa, o que quer, o que foi e até o que será um dia.

Sobre esse tipo de narrador encontramos algumas reflexões no ensaio de Norman Friedman, “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”, originalmente publicado em 1967, traduzido por Fábio Fonseca de Melo para a revista da USP (1992).

Norman Friedman refere as discussões que o problema do ponto de vista suscita nos estudos literários. Após breve reflexão sobre a literatura enquanto arte, constata o tamanho da dificuldade que esta tem em criar imagens que determinadas sensações despertem no leitor. Tal empecilho não estaria tão presente na pintura, ou escultura, por exemplo, em que o olhar ou o toque seriam responsáveis por trazer essas sensações. Assim, a arte da literatura seria “a um só tempo amaldiçoada e abençoada com uma capacidade fatal de falar”. (FRIEDMAN, 2002, p. 168). Restaria a ela demonstrar por meio da palavra escrita. É aí que entra o conflito entre mostrar e contar na literatura.

Sobre a questão da presença do autor no texto e a relação entre mostrar e narrar na ficção, o teórico cita um dos prefácios de Henry James, em que o escritor afirma que a narrativa ficaria melhor realizada ao se transmitir o ponto de vista a um dos personagens. Dessa forma, o texto ganha distanciando-se de seu autor quando, em contrapartida, é contado pela voz de alguém que está inserido nele, o que seria uma forma de mostrar ao invés de narrar. James teria aplicado esse princípio a suas obras utilizando a terceira pessoa para dar voz a um dos personagens:

[...] o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe *diretamente*, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando, assim aquele distanciamento tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa. (FRIEDMAN, 2002, p. 169)

O que, segundo Friedman, é ratificado por Percy Lubbock, em 1921, ao explicar que a história deve se mostrar por si mesma, dispensando a presença do autor para destacar o que ela chama de “verdade artística”. Com isso, Friedman acredita que ao escolher um personagem e penetrar em sua mente, de onde

enxergará a narrativa, o autor deverá desapegar-se de seus próprios valores e preconceitos em nome do texto.

O teórico acaba elaborando uma espécie de questionário a se fazer a uma obra para analisar o ponto de vista. Transcrevendo resumidamente esse questionário, verificamos que ele quer saber quem fala (primeira ou terceira pessoa, personagem ou não); o ângulo do qual a história é narrada; de que forma a traz e a distância que se estabelece entre o leitor e a história por meio do narrador. Enfim, essas perguntas fazem-se necessárias à medida que Friedman procura classificar de que forma se constrói o narrador.

Dentre os tipos de narrador que aponta destacamos a *onisciência seletiva*, que conceitua da seguinte forma: “Aqui o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo”. (FRIEDMAN, 2002, p. 178)

Com base nessas reflexões voltamos à análise do narrador de *José*. Podemos constatar que a fórmula que o autor usou para elaborar esse narrador foi, segundo a tipologia levantada por Friedman, a da *onisciência seletiva*. Assim, a novela focaliza apenas o protagonista, sabemos de todos os fatos somente por seu ponto de vista, demonstrado por meio de um narrador em terceira pessoa. Exibir os fatos pela ótica de José foi a estratégia mais adequada a ser utilizada para mostrar ao leitor o que o protagonista presenciou e, principalmente em suas andanças pela cidade. Como em suas outras obras, Fonseca procurou muito mais mostrar, do que simplesmente narrar, transportando o leitor para as imagens que cria através de seus protagonistas.

Além disso, podemos pensar na ideia apresentada pelo teórico sobre o autor desapegar-se de suas opiniões na narrativa. O fato desse narrador não ser em primeira pessoa não o distanciou totalmente de seu autor, já que em *José* o que vai nos remeter a Rubem Fonseca não é o foco narrativo, mas o enredo e a linguagem que vão compondo um conjunto de semelhanças, pelas quais conseguimos resgatá-lo de sua obra.

Como os narradores machadianos, o de *José* convida o leitor a participar o tempo todo da narrativa e trabalha com sua memória, com aquilo que já foi lido há algumas páginas atrás, ou quem sabe, até em outro texto fonsequiano: “Mas José, como sabemos [...]” (FONSECA, 2011, p. 104) Penetrando na mente do

protagonista, o narrador consegue comentar suas opiniões, falando inclusive do que para José seria importante ou não.

O narrador de *José* é capaz de nos antecipar o futuro do personagem: “[...] não demoraria muito para que a família ficasse na miséria”. (FONSECA, 2011, p. 26) Ou ainda, ao descrever as pessoas da foto citada no texto (que dialoga com a capa do livro, em sua única edição) antevê as mortes que ocorrerão na família, de acordo com as fisionomias de seus componentes: “Seus dois irmãos estão em pé, e o mais velho já tinha a fisionomia boa, responsável e generosa, que o faria sofrer e morrer do coração aos cinquenta anos”. (FONSECA, 2011, p.13)

A voz narrativa está sempre estabelecendo paralelos entre o passado e o presente do protagonista. Ao associarmos esse narrador a seu autor, Rubem Fonseca, e à possibilidade de ser uma escrita autoficcional ou autobiográfica, podemos imaginá-lo como uma voz mais jovem, combinando com o passado de alguém que também um dia foi jovem. Assim, cumprindo a tarefa de narrar a trajetória desse personagem em suas primeiras décadas de vida, parece ter ouvido de sua boca a história, numa espécie de entrevista, ou conversa, ou ainda, associando ao tom policial que Rubem Fonseca dá a seus escritos, um depoimento.

A pesquisadora Sissa Jacoby analisou *José*, em ensaio presente na coletânea *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção* (2013). Jacoby trabalha com o texto de Rubem Fonseca enquanto retrato do próprio autor. Para ela, Fonseca revisita sua infância aos 86 anos, idade em que escreve *José* e lembra que o autor, nessa idade, já está mais velho do que José Saramago em *As pequenas memórias* (2006).

Sobre o narrador da novela em terceira pessoa Sissa Jacoby observa ainda que, na página 123 da novela, o autor usa, pela única vez no texto, a primeira pessoa: “[...] meu problema [...]” No caso de ter sido usada inadvertidamente, Rubem Fonseca pode ter deixado escapar que se trata de um texto sobre sua história pessoal, mesmo que ficcionalizada; caso tenha sido a propósito, o desejo de confundir, ou até de despertar curiosidade no leitor sobre a relação entre a narrativa e a vida do autor pode ter sido a causa para premeditação. Os livros de Rubem Fonseca, em geral, são narrados em primeira pessoa, ou alguns em terceira, porém a mudança de foco narrativo não é algo comum na literatura fonssequiana. Assim, essa rápida mudança deve sim ter algum significado dentro da novela, fazendo parte desse jogo que o autor estabelece com seu leitor.

A pesquisadora cita, ainda, o prêmio Nobel de Literatura, o sul-africano J. M. Coetzer, que publica, em 1997, um livro memorialista em terceira pessoa, comparando sua estratégia a de Fonseca: “A dicotomia que opõe eu do presente/eu do passado, inerente ao relato memorialístico, é resolvida, portanto (em José) com o recurso à terceira pessoa” (JACOBY, 2013, p.118). Assim, a terceira pessoa parece diminuir a imensa distância que se tem entre aquilo que se é hoje e o que já se foi um dia, levando em conta as transformações pelas quais passam as pessoas ao longo do tempo. Ainda, tratando da opção do uso da terceira pessoa, Jacoby enfatiza que Rubem Fonseca:

[...] propõe novos desafios para o leitor quanto à opção pela terceira pessoa, incluindo alguns elementos que desestabilizam tanto a orientação do pacto romanesco proposto na ficha catalográfica e na segunda orelha, quanto do pacto autobiográfico, cuja relação entre autor/narrador/personagem (LEJEUNE, 2008) é proposta pelo jogo que se estabelece desde a capa. (JACOBY, 2013, p.117)

Dessa forma, a ficha catalográfica da obra nos diz que se trata de “ficção brasileira”, e a segunda orelha, de “novela”. Assim, a conclusão a que o leitor poderá chegar ao se deparar inicialmente com o livro é que se trata de ficção. Porém, essas informações parecem ilógicas à medida que surgem algumas correspondências entre os dados daquele que escreve e o personagem central do livro. Partindo do raciocínio da pesquisadora, podemos pensar, então, que as informações trazidas pela capa (nome e possível foto da família de Rubem Fonseca) já viriam antecipar uma classificação do texto, cabendo-lhe a terminologia *narrativa do eu*, ou autoficção. Assim, o texto não consegue se inserir nem no pacto romanesco e nem no autobiográfico, tomando como ponto de partida um narrador que desestabiliza sua classificação. Aqui, porém, devemos ter o cuidado de pensar na capa como uma escolha editorial e não necessariamente como uma referência ao autor, mesmo que as pistas pareçam ser tão evidentes. Além disso, podemos imaginar, novamente, aquele leitor fonssequiano que não sabe da relação do nome José (título da obra) com o autor Rubem Fonseca. Para este, a identificação do personagem com o autor ocorrerá não por meio da capa, e sim pelas referências que buscará em outras leituras do autor.

Voltando à questão do narrador, ele vai recompondo, ao longo da narrativa, a vida anterior à carreira de escritor de José. Assim, podemos pensar que o ofício de escritor, ou um momento pouco anterior a ele, destaca-se para o personagem como

uma espécie de divisor de águas. Poderíamos dizer que o grande marco no romance, um momento de ruptura, seria a decisão do personagem de abandonar a profissão de advogado. Pensando tratar-se das memórias de alguém próximo das nove décadas de vida é pertinente o questionamento do porquê de se interromper um texto de memórias no primeiro terço delas. Podemos responder a essa questão com um trecho da própria narrativa:

José resolveu seguir o exemplo de Isaac Bashevis Singer; que ao escrever a sua autobiografia parou nos trinta anos. José resolveu parar um pouco mais cedo. Certamente não conseguiu escrever a história completa de sua vida nesses vinte e poucos anos. Na realidade, como diz Singer, “a história verdadeira da vida de uma pessoa jamais poderá ser escrita. Fica além do poder da literatura. A história plena de qualquer vida seria ao mesmo tempo absolutamente aborrecida e absolutamente inacreditável”. (FONSECA, 2011, p. 163)

Com esse final o narrador nos explica o quão difícil seria contar a história completa de alguém, assim, possivelmente recorta o que de alguma forma merece destaque. No caso de *José*, a juventude e início da fase adulta, um momento para três tipos de formação: enquanto homem, enquanto leitor e enquanto escritor.

No trajeto em busca das memórias de José, podemos marcar na narrativa a inquietude do personagem com os assuntos a sua volta, com a cidade e com as pessoas, que nela vivem e sofrem. O personagem vivencia, na cidade do Rio de Janeiro, a experiência de se encontrar com o mundo real, aquele que acreditava que os livros, que lia compulsivamente enquanto criança, lhe apresentavam. Sente-se, porém, único no mundo, uma pessoa diferente das outras, esse sentimento é compartilhado com seu autor, na voz do narrador, o que Sissa Jacoby conceitua como “sentimento de singularidade de um menino atípico.” (JACOBY, 2013, p. 128) Ao focalizar apenas José, esse narrador destaca na essência do personagem sua solidão e angústia, mesmo inserido na família, José está sozinho na multidão. Ele transmite a ideia de alguém um pouco deslocado em relação às outras pessoas, diferente frente ao mundo que habita, e que parece querer se afirmar o tempo todo como alguém muito bom em tudo que realiza.

Além de angustiado e solitário, o personagem vaga pela cidade e pelo seu passado. Em meio ao resgate das memórias, o narrador nos demonstra a imprecisão ou esquecimento do protagonista em relação aos fatos, por exemplo, quando afirma que José “não se lembra” de algo, ou, ainda, quando utiliza a

expressão (“em algum lugar”) em relação ao que José teria escrito. Essa incerteza é enganadora e proposital, é claro que o narrador de *José*, em diálogo com o que ele escreveu (ou com o que escreveu Rubem Fonseca) retirou de lá essas informações e sabe muito bem de onde. Trata-se de um recurso ficcional que marca a questão da recuperação de memórias, ao mesmo tempo em que indica não haver necessidade de referenciar as obras, algo que seria até enfadonho para o leitor, e que poderia prejudicar sua ficcionalidade.

Em *José*, o artifício do esquecimento também pode isentar o autor de expor nomes reais, se pensarmos no texto enquanto autoficção, ou autobiografia, algo muito válido. Mas também pode indicar a falta de importância de alguns dados para o bom andamento da narrativa, como é o caso de José não se recordar o nome do editor que não aceitou publicar seu livro. Além disso, vale destacar que ao criar incertezas, em relação ao que houve, o narrador tenta dar credibilidade à ideia de muito tempo passado diante dos fatos, sugestiona que seu personagem (e por que não seu autor?) já esteja senil a ponto de não recordar direito o que aconteceu.

Além de nos remeter à figura do autor, através das coincidências biográficas, encontramos o leitor Rubem Fonseca em *José*, nas leituras e referências externas feitas pelo narrador, atribuídas, ou não, ao protagonista. Trata-se de uma bagagem cultural e literária robusta que aparece em todos os livros do autor. Para refletirmos sobre isso é interessante citarmos Eloy Martinez, que, no prefácio de uma coletânea de contos de Rubem Fonseca, fala sobre as fontes do autor:

Tentei descobrir as fontes de Fonseca, porque tudo o que fluía dele me desconcertava: Kafka, por momentos, mas com vapores de humor que amenizam o desatino do mundo; às vezes Machado de Assis e William Faulkner, embora o que Fonseca revela do subterrâneo humano pareça menos apreendido com a imaginação do que com a experiência crua. O fato de seus contos serem tecidos com violência e crime me fez pensar, às vezes, mais em Dashiell Hammett que Raymond Chandler, embora seu advogado Mandrake, o cínico, pudesse lembrar o detetive Marlowe¹¹), senão fosse indigno, corrupto e enxadrista. (MARTINEZ, 2004, p. 8)

Endossando a ideia de Martinez, verificamos que seria necessário um extenso trabalho de investigação, dentro de toda a obra de Rubem Fonseca e na literatura ocidental, em geral, para identificar suas influências, tendo em vista tratar-se de alguém que em suas obras demonstra tamanha experiência leitora. Porém, isso não é crucial e nem possível, no momento, tendo em vista a necessidade de

localizarmos o protagonista de José dentro da obra de Rubem Fonseca e seu diálogo com outras narrativas.

Pensando no narrador como essa voz que acompanha José, à distância, e sabe o que leu, viu, experimentou, pensou e observou da vida, certamente podemos classificá-lo como um narrador com características de *voyeur*. Ele está de acordo com o protagonista da narrativa, que também se apresenta dessa forma.

O lado *voyeur* de José fica claro em diversos momentos de sua trajetória. No momento em que a loja em que o pai trabalhou no Rio de Janeiro, o Parc Royal, sofre um incêndio, José se afasta da família para observar melhor o acontecimento, que deve ter sido de dimensões gigantescas, pelo que diz o texto, “Jamais acontecera no Rio um incêndio como aquele”. (FONSECA, 2011, p. 33) Enquanto todos observam com tristeza, o jovem José fica maravilhado com a dramaticidade da cena: “José sempre vira beleza em raios e trovões, e ali estava um verdadeiro cataclismo à sua frente, para ser gozado em seu convulsivo esplendor”. (FONSECA, 2011, p. 34).

José demonstra adorar o Carnaval, porém em nenhum momento parece participar efetivamente da festa, observa os blocos passarem na rua de sua janela, ou, mesmo no desfile das escolas de samba, fica na arquibancada, assistindo de algum ponto estratégico a passagem dos carnavalescos. Ainda admira as fantasias, as alegorias, os sambas, mas em momento algum parece disposto a desfilar, cantar ou tocar algum instrumento.

Aqui cabe comentar que José demonstra ser um tanto moralista, à medida que vai a um baile de Carnaval para advogados, enquanto estagiário de Direito e parece se sentir incomodado com a forma liberal como as pessoas lá agem: “[...] surpreso com a licenciosidade que imperava nos salões, algo que não via nas ruas”. (FONSECA, 2011, p. 96) Compara o baile àquilo que vê nas ruas, concluindo que nelas há menos licenciosidade ou perversão. Seu moralismo e machismo também se fazem presentes na forma como classifica as frequentadoras: “(Só havia mulheres bonitas no baile, José acreditava que o porteiro barrava as feias; nem todas eram vadias (ou coisa parecida); provavelmente as que se mantinham mascaradas eram mulheres sérias (ou coisa parecida)” (FONSECA, 2011, p. 96)

Da janela de sua casa, ou mesmo das calçadas, também participa do movimento do centro da cidade. As pessoas caminhando, saindo do teatro, ou mesmo dos bondes, são capturadas pelos olhos de José que enxerga a cidade

como uma espécie de organismo vivo, em constante movimento e transformação. Nas ruas, as portas das cervejarias e leiterias são paradas obrigatórias para que verifique como essa cidade se compõe. Ainda é possível encontrá-lo, enquanto admirador incontrolável dos encantos femininos, observando as prostitutas das janelas dos casarões, a forma como se vestem, como falam com os clientes e até a decoração do local, sem demonstrar vontade de frequentá-lo.

Se o personagem não está observando à distância, está oculto pelos bastidores, quase como um intruso, assistindo, sem comprar ingresso, filmes no cinema, ou como *clacqueur*, podendo assistir espetáculos de graça no teatro municipal, ou ainda, lendo, sem comprar, trechos de livros em pé nas livrarias.

Assim, percebemos que o voyeurismo tradicional dos narradores fonsequianos, sempre a observar enquanto caminham, está presente em José, na estratégica distância da qual o protagonista observa seus alvos. Apesar de ser o protagonista, o personagem central, de quem se recupera as memórias, José é um espectador na narrativa. Sua participação nos fatos não é o mais importante, e sim a forma como as pessoas se comportam nos acontecimentos que vivencia, e o que ele interpreta, através de seu narrador, disso tudo.

Dentro da narrativa, encontramos, também, comentários sobre outros *voyeurs*. No capítulo 7, o narrador fala de autobiografia mencionando um possível diálogo ocorrido entre os autores Isaac Bábel e Elias Canetti, em Berlim. O narrador nos conta que os escritores teriam marcado um encontro para discutir literatura, mas teriam ficado o tempo todo observando as pessoas à sua volta, tentando imaginar suas trajetórias de vida. Além deles, cita o romancista Amoz Oz, que, escreveu um romance em que o narrador observa pessoas numa reunião e transforma-as em personagens de seu livro. Com esses exemplos que o narrador utiliza, associa a produção ficcional ao ato de observar as pessoas. Assim, olhar para o outro, enxergar além das aparências e, até, imaginar o que o outro pode ser, caberiam como uma espécie de “recurso criativo bem usado” (p. 50) na literatura. Essa ideia corresponde aos narradores fonsequianos, inclusive ao próprio narrador de José, que através dos olhos de seu protagonista pratica suas observações mais profundas.

Até mesmo na digressão histórica, referente à relação da família de José com a família real portuguesa, conseguimos encontrar alguém que estaria na situação de espectador, observando o que acontece no cenário principal. Nota-se

isso no relato, ouvido por José, de sua avó Maria Clara. Segundo ela, a família descende de um estribeiro-mor da família real portuguesa, seu tataravô. Aqui podemos pensar nessa ficcional ligação com a história, que traz alguém de seus bastidores, e surge a questão: Já não seria o tataravô uma espécie de *voyeur*? Poderia ser uma pessoa que viveu próxima aos grandes fatos históricos, mas que os assistiu dos bastidores, uma testemunha capaz de contar às próximas gerações o que os livros não podem trazer com detalhes, revelando traços da personalidade de figuras ilustres.

5 JOSÉ: O CRIADOR

Refletindo sobre a questão do nome do protagonista da obra que estamos analisando, *José*, fazemos a associação com o nome daquele que escreve o texto. Porém, é fácil constatar que ao longo da carreira do autor, o nome utilizado sempre foi **Rubem Fonseca**. Assim, talvez, somente ao verificar na ficha catalográfica das obras é que o leitor, pouco ambientado na literatura fonsequiana, conforme já mencionamos, tem a informação de seu primeiro nome ser José.

Na novela, Rubem Fonseca utiliza seu primeiro nome, ou seja, podemos nos arriscar a dizer que antes de *José* o que “aparecia” era o escritor. Ao acrescentar-se o primeiro nome, o indivíduo José Rubem Fonseca parece vir à tona. Outra hipótese, seria utilizar José como “um outro eu”. Enquanto um nome pouco conhecido, este “outro” sujeito seria facilmente absorvido como um possível personagem. Também é plausível a hipótese de que se trate apenas de um jogo ficcional. Para chamar a atenção do leitor, o autor brinca com a junção dos nomes José + Rubem Fonseca (personagem + autor). Com isso aquele que lembra é e não é o ficcionista, portanto pode também ser, ou não ser ficção.

Aqui, cabe fazer um breve comentário sobre outro aspecto do nome do protagonista da novela. Ele nos remete a uma possível referência ao poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade. Como o José de Drummond, o José de Rubem Fonseca é solitário e parece cético em relação à existência. Em ambos, não há um sobrenome e, assim como o leitor do poema de Drummond, o de Fonseca é conduzido a se identificar com o personagem pela sua forma genérica. Expressões populares como “Zé-ninguém” e “Zé-povinho”, por exemplo, demonstram a simplicidade e a abrangência que o nome pode encerrar. Ambos os Josés, o drummondiano e o fonsequiano, não são exatamente heróis da época que protagonizam, são apenas seres em busca de sua própria essência em meio ao vazio contemporâneo. Assim como o drummondiano, nosso José resiste a tudo, “[...] não morre/Você é duro, José!” E marcha, sem rumo, “José, para onde”?

Para que possamos compreender melhor *José* dentro do conjunto da obra fonsequiana, devemos nos voltar ao autor, Rubem Fonseca, assim, faz-se necessário observar sua trajetória dentro do universo da literatura. O teórico e escritor Silviano Santiago, em entrevista ao site UOL, em 04/08/13, faz uma divisão

muito pertinente da obra de Rubem Fonseca, separando-a em três momentos distintos:

Detecto o primeiro conjunto nas coleções que vão de “Os prisioneiros” (1963) a “Feliz Ano Novo” (1975). A dominância é dada pelo gênero conto. Cada relato curto descarna a cordialidade do brasileiro pela análise do destempero e da violência que cimenta o cotidiano urbano das classes altas, médias e populares.

O segundo conjunto é dominado por romances fartamente documentados e elaborados. São alegóricos e, contraditoriamente, viscerais. A visão de mundo que projetam vem embebida em carne, suor e sangue. Vai de “A Grande Arte” (1983) a “O Selvagem da Ópera” (1994).

O livro “A Confraria dos Espadas” (1998) reabre o terceiro conjunto. Ao crítico fascinam os escritos que escapam à bitola estreita de gênero (conto e romance). São apenas textos. Visam a processar (tanto no sentido informático do verbo quanto no seu sentido jurídico) o senso comum vitorioso e a ditadura dos bons sentimentos comunitários, que passou a ser moeda política valorizada no início deste milênio.

Silviano Santiago consegue, de forma breve, resumir praticamente cinco décadas da produção ficcional de Rubem Fonseca. Com essa classificação, verificamos que o autor iniciou sua obra com contos, em sua maioria, enfatizando a questão social e a violência como seu subproduto. Já os romances vieram na segunda fase, trazendo enredos mais complexos, com cenas cinematográficas e um grande número de personagens. No terceiro momento, ao qual acreditamos que é possível direcionar *José*, predominam textos híbridos, com um toque ensaístico e que levam, principalmente, à reflexão sobre a metaficção.

Rubem Fonseca inicia sua obra na década de 60, em meio a um conturbado momento político-social brasileiro. Com uma literatura chocante e hiper-realista, volta-se à violência extrema e à descrença no ser humano, atraindo os leitores que, entre maravilhados e atônitos com esse tipo de escrita, sentiam-se impelidos à leitura. Já com o passar do tempo, os meios de comunicação trazem a violência para mais perto das pessoas, chocando-as em menor intensidade. Assim, as estratégias literárias de Rubem Fonseca precisam ser revistas, e a violência de seus livros reinventada, já que não causa mais o impacto anteriormente conquistado. Dessa forma, sua obra vai sofrendo alterações, ao longo das décadas, sempre direcionada à um leitor ávido por novidades, porém que não se importa com a repetição de personagens e até de situações.

Aline Andrade Pereira, em seu artigo “Os não-lugares de Rubem Fonseca: um caso único de onipresença invisível na literatura brasileira” (2009), para a revista *Terceira Margem*, também faz algumas classificações dentro da obra de Rubem

Fonseca a partir da forma como seus personagens reaparecem entre uma trama e outra. O primeiro personagem-tipo que ela menciona é o policial, que pode ser honesto e culto, como o Delegado Vilela do livro *A coleira do cão* (1965), escrito no início da carreira do escritor. Mais tarde o mesmo delegado reaparece em *O caso Morel* (1973), nesse momento como delegado aposentado e escritor (passando da polícia para o universo da ficção, como o próprio autor Rubem Fonseca fez um dia). Outro exemplo é o detetive Guedes, de *Bufo & Spallanzani* (1986), porém, diferentemente de Vilela, Guedes não se interessa pela literatura e faz um tipo mais rústico.

O segundo personagem-tipo eleito pela pesquisadora é o sátiro e mulherengo, representado pelo advogado Mandrake que surge em “O caso de F.A.”, de *Lúcia MacCartney* (1969), reaparecendo no conto “Dia dos namorados”, de *Feliz Ano Novo* (1975), em “Mandrake”, do livro *O cobrador* (1979), e no romance *A grande arte* (1983).

O terceiro tipo dentro dessa galeria de personagens seria o artista, predominantemente o escritor, questionando-se sobre as funções da arte, mas, principalmente, da literatura para a sociedade. Como exemplo os escritores de “Agruras de um jovem escritor” e “Intestino grosso”, de *Feliz Ano Novo* (1975); ou o já mencionado escritor Vilela do mesmo livro; o escritor Gustavo Flavio de *Bufo & Spallanzani* (1985); além de Augusto, ou Epifânio do conto “A Arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, de *Romance Negro e outras histórias* (1992).

São personagens que, inseridos no meio urbano contemporâneo, estão desiludidos com o mundo e as pessoas a sua volta. São niilistas e geralmente encaram a realidade com uma dose de ironia e descrença. Vivem no caos, envolvidos em crimes ou confusões. A partir deles é possível confirmar como é tênue, na literatura fonsequiana, a linha que separa pobres e ricos, honestos e desonestos, criminosos e inocentes, e por mais que se repitam, enquanto perfil de personagem, nas obras do autor, sempre surgem reinventados. Ou seja, a sensação de já se ter lido algo semelhante em Rubem Fonseca não causa desconforto no leitor à medida que se trata sempre de algo novo, retrabalhado com criatividade.

Comparando a forma como Rubem Fonseca construiu esses tipos com nosso José, verificamos que ele pode ser composto por pequenos fragmentos de todos eles. Irônico e mulherengo como Mandrake, honesto como Vilela e Guedes, e escritor, como Gustavo Flávio ou Augusto, por exemplo. Podemos acreditar que

José também se assemelha a essas outras criaturas fonsequianas pelo seu caráter problemático, seja andando pela cidade em busca de algo que não sabe bem o que é, seja sofrendo dores de perdas diversas. Assim como os outros personagens, José também convive em meio a relações vazias, sejam elas de amizade ou amorosas, constantemente efêmeras e que não são vividas em sua plenitude.

Os homens de Rubem Fonseca, de maneira geral, costumam ser hedonistas e mulherengos, com uma falsa auto-estima elevadíssima, enquanto a angústia os consome por dentro. Compõem-se por meio de um perfil bem semelhante: homens de meia idade, mal descritos, ou seja, quase não sabemos quais são suas características físicas; sendo destacados psicologicamente por seus narradores, sendo que a única certeza que temos é que são atraentes para as mulheres. Elas costumam cozinhar para eles e estar sempre prontas para aconselhar e aceitar traições, apagando-se diante da figura masculina. Além disso, são eruditos, apreciadores de bons livros, bons vinhos e bons filmes, por mais que pertençam às classes mais humildes.

Pensando na questão da repetição, arriscamo-nos a dizer que José não só já era personagem de Rubem Fonseca, antes de 2004, como sua origem é muito anterior aos 50 anos da obra de seu autor. José se originou nas leituras de Fonseca, nos clássicos americanos, ingleses, franceses, entre outros, citados por seus narradores, pelos quais foi fortemente influenciado em sua forma de escrever.

Para a pesquisadora Aline Andrade Pereira, a retomada dos personagens fonsequianos está ligada a algo dentro do próprio autor, como se dele partissem características que serão ficcionalizadas por meio desses personagens, pequenas semelhanças:

Todas esses personagens encontram-se não só na obra de Rubem Fonseca, mas também na construção que ele faz de si mesmo e que os outros fazem dele. É comum a associação de vários desses tipos com o próprio Rubem Fonseca – por exemplo, o detetive Mandrake. (Pereira, 2009, p. 32)

Assim, Rubem Fonseca teria criado com seus personagens uma relação de proximidade tão intensa a ponto de se confundir autor e personagem. A separação entre essas entidades parece mais difícil à medida que elas são recriadas, sempre em sintonia com caminhos já trilhados pelo autor em sua vida pessoal, como a polícia, a advocacia e a literatura. Assim, a ficção se aproxima da vida de Rubem

Fonseca, fazendo, inclusive, com que muitas vezes ele seja confundido com seus personagens. Isso se avoluma com a pouca disposição do autor a aparecer na mídia, dar entrevistas, criando-se uma mitologia relacionada a sua verdadeira personalidade, confundida, muitas vezes com a de suas criaturas.

Para Bruno Ricardo de Souto Leite (2014), em sua dissertação, *José* seria uma forma muito discreta de apresentação do autor, arriscando-se a uma espécie de autobiografia, ou de biografia de si mesmo, tendo em vista já haver biografado, sempre ficcionalizando, outros artistas, tal como em *O Selvagem da Ópera* (1994) em que traz a trajetória do maestro Carlos Gomes.

Focalizando os narradores de Rubem Fonseca conseguimos estabelecer um perfil que se mantém nessa extensa obra. Conforme já comentamos, constantemente são narradores em primeira pessoa, e aqui podemos excluir José, que se trata de um texto *sui generis* dentro da literatura fonsequiana. A forma como conduzem as histórias é baseada numa espécie de conversa com o leitor, feita em tom confessional, ou talvez, influenciada pelo clima policial, em tom de depoimento, ou ainda de roteiro cinematográfico (gênero também trabalhado por Rubem Fonseca). E aqui podemos, sim, pensar em José, pois, como já mencionamos anteriormente, a relação do narrador com o leitor estreita-se à medida que a narrativa ganha ares de conversa, seja do personagem com o narrador, quanto do narrador com o leitor.

Esses narradores, em geral, e aqui incluímos o narrador de José, tendem a não descrever e sim relatar, dando ênfase aos fatos e não aos lugares e aparências de personagens, com exceção da cidade, que não perde seu conceito geográfico para funcionar além de um personagem. A cidade é minuciosamente caracterizada, não sendo um simples cenário, não é esse o objetivo na persistência como é explorada, e faz parte dos mecanismos de causa e consequência das ações dos protagonistas.

Ao longo das obras de Rubem Fonseca o narrador muda de foco e de nome, mas a voz nos parece ser a mesma de quem apresenta rebeldia contra a situação em que está na sociedade, procurando expô-la ao leitor. Observa-se que o autor vai contando seus dramas e emitindo juízos sobre a sociedade. Seria uma forma contemporânea de construir um narrador, sempre direcionando o foco para a narração e não para a descrição.

Após caracterizar os personagens e os narradores fonssequianos, vale comentar sobre o que os leitores podem esperar de seus textos. Os livros de Rubem Fonseca, mesmo os da segunda fase, conforme a classificação de Silviano Santiago, vão exigir que o leitor não espere que após uma rocambolesca e intrincada trama, repleta de crimes e revelações, haja um final em que tudo tem sua razão de ser. Muitas vezes, nas narrativas fonssequianas, os fins não justificam os meios, ou seja, o conjunto de ações que levou ao clímax da história é muito mais interessante que o final. Assim, conseguimos inferir que o autor não preza por explicações, quer que seus personagens simplesmente ajam dentro das tramas, produzam movimento. Crimes são cometidos por motivos confusos e sem relevância, personagens fogem por páginas e páginas sem razão, tudo isso, para que o leitor possa perceber o esvaziamento de sentido e de objetivos, uma busca incessante por algo que não se fixa: são metáforas da contemporaneidade.

Conseguimos confirmar essa tese em *José*, com um final abrupto, como se tivesse sido interrompido, ou estivesse incompleto, e aqui, nem são os acontecimentos rocambolescos que chamarão a atenção do leitor, e sim a relação que esse vai estabelecer entre os Josés que Rubem Fonseca já criou e recriou, inclusive a si próprio.

Assim, ao leitor fonssequiano caberá aceitar os jogos que o autor lhe impõe: o jogo da repetição, da participação, da ausência e até o da decepção de não criar expectativas em sua leitura.

Ainda pensando na questão das repetições, cabe ressaltar a estrutura que Rubem Fonseca mantém em suas narrativas. Em *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*, de Wendel Santos, encontramos um modelo de estrutura ficcional que, segundo o autor, é freqüentemente utilizado por Rubem Fonseca: “o esquema do mythos da tragédia grega: abertura, reconhecimento, peripécia, catástrofe e fechamento” (SANTOS, 1978, p. 112). Rubem Fonseca faz seus personagens traçarem um caminho que se repete em todas as obras. São apresentados ao leitor, envolvem-se em algum crime, ou situação desconfortável e o final não traz para eles uma solução feliz, mas em alguns casos uma resolução, ou ainda, uma revelação da falta de caráter humano, que vem acompanhada por uma descrença no futuro.

Seus personagens são anti-heróis desse mundo em desalinho, estão sempre tentando buscar um momento de felicidade em meio à aspereza da realidade fragmentada em que vivem, um segundo de sonho para tranquilizá-los do

pesadelo que habitam. O drama existencial transcende o espaço urbano, estendendo-se aos limites da angústia humana.

6 JOSÉ E OUTRAS OBRAS DE RUBEM FONSECA: RECORRÊNCIAS

José Rubem Fonseca inicia sua vasta produção bibliográfica com o livro de contos *Os prisioneiros*, em 1963, e de lá para cá sua obra inclui novelas, romances, contos, crônicas e roteiros para filmes. É possível fazermos conexões diretas ou indiretas entre *José* e diversos de seus livros, sejam elas por meio de personagens, de frases inteiras, de situações ou de datas. Na realidade, a obra toda dialoga entre si e, para o leitor assíduo de Rubem Fonseca, isso é fácil de perceber e de construir um conjunto interpretativo indissolúvel. Para exemplificar algumas das semelhanças e diferenças entre *José* e outros livros do autor, faremos breves comentários sobre alguns deles.

Visando exemplificar esses paralelismos iniciamos com o Carnaval. Apesar de já havermos tratado de sua presença marcante em *José*, cabe ressaltar a correspondência com a informação insistente prestada pelo narrador: “Em algum lugar José já escreveu sobre essa sua experiência”. (FONSECA, 2011, p. 84) Ela é repetida diversas vezes e para todas há uma referência a algum texto fonssequiano. Porém, pela extensão da análise abordaremos apenas algumas dessas remissões, lembrando que o mais importante aqui é observar o quanto a literatura de Rubem Fonseca dialoga entre si. Com base nela, apesar de ficcional, conseguimos estabelecer um paralelo com a presença da festa já na primeira obra do autor, *Os Prisioneiros*, especificamente no conto “Fevereiro ou Março”. Trata-se de um grupo de homens, fantasiados de mulher, que combinam de aterrorizar foliões em um desfile de blocos carnavalescos. Destacamos abaixo um trecho em que o narrador explica como se dá a reunião dos blocos: “Os blocos na cidade se formam assim: uma bateria de alguns surdos, várias caixas e tamborins e às vezes uma cuíca saem batendo pela rua, os sujeitos vão chegando, juntando, cantando, se avolumando e o bloco cresce”. (FONSECA, 2009, p. 13) Aqui verificamos a semelhança com *José* à medida que o narrador quer explicar, de forma aparentemente didática, como funciona um bloco, porém sempre mantendo alguma distância.

Em outro fragmento, o Carnaval surge enquanto festa distante das classes mais abastadas, dos bairros mais ricos, destinada aos moradores do centro: “E fui andando, andando, atravessei a rua, começou a cair uma chuvinha e onde eu estava não havia carnaval, só edifícios grã-finos e silenciosos”. (FONSECA, 2009, p. 15) Assim, verificamos que o Carnaval será um tema trabalhado dentro da obra de

Rubem Fonseca interagindo com a questão social. Cabe ressaltar que, nesse conto, as classes sociais não interagem durante o período carnavalesco, diferentemente do que acontece em *José*, em que tanto os pobres quanto os ricos, segundo o que observa o protagonista, conjugam da felicidade carnavalesca. Trata-se de uma distância de quase cinquenta anos entre a escritura dos dois textos, assim, uma hipótese a se pensar é a de que tenha havido uma democratização da festa ao longo do tempo, atravessando barreiras sociais, mesclando as classes que apenas buscam diversão.

Discorrendo especificamente sobre algumas obras do autor, em *A grande arte* (1983) o destaque fica com o advogado Mandrake, protagonista da narrativa. Ao investigar o assassinato de uma prostituta, envolve-se numa perigosa trama com pessoas de famílias poderosas, traficantes e especialistas em armas brancas. Mandrake já vem de outros textos de Rubem Fonseca, assim, notamos o quanto sua figura é marcante no conjunto da produção. No romance, assim como em *José*, podemos perceber que a cidade serve ao advogado de cenário para suas andanças, local em que reflete sobre seus casos e também observatório dos mais variados tipos humanos:

Eu estava olhando a Praça Floriano da janela do escritório quando Felipão ligou. Era cedo e os frequentadores da praça ainda não haviam saído de suas tocas, os meninos vendedores de amendoim, os engraxates, os assaltantes, o sujeito que comia caco de vidro, o acrobata negro desdentado, o velho mágico de roupa preta. (FONSECA, 1983, p. 50)

Em outro trecho: “Durante toda a viagem fui pensando na crueldade da vida urbana, tentando me convencer de que as cidades do interior eram mais humanas”. (FONSECA, 1983, p. 89) Mandrake também observa a cidade e constata que o velho Rio de Janeiro é demolido para dar lugar ao novo, mesma observação realizada por José.

Assim como José, Mandrake também se forma em Direito e é aficionado pela leitura desde a mais tenra infância, inclusive isolando-se das brincadeiras infantis: “Fui uma criança e um adolescente calado e introvertido, porém feliz e confiante, que gostava de ficar lendo num canto, isolado”. (FONSECA, 1983, p. 61)

As reflexões desiludidas sobre a vida, em geral, acabam, como em *José*, recheando a narrativa: “Tudo é natural para um advogado não é? Advogado, polícia, padre, médico. Pecado, doença, crime.” (FONSECA, 1983, p. 31) Ou ainda:

“Nascimento, cópula e morte. Afinal, isto talvez fosse, também, a história da minha vida. De todas as vidas”. (FONSECA, 1983, p. 183) A visão que Mandrake, assim como José, tem sobre a existência não é propriamente negativa e nem o tom parece ser de lamentação, e sim de noção plena da realidade, do curso natural da vida na sociedade da época.

Em *Buffo & Spalanzani* (1985) a figura com a qual podemos estabelecer um paralelo com o protagonista de *José* é a do escritor Gustavo Flávio, protagonista do romance. Em conjunto com seu envolvimento em alguns crimes e a troca de identidade que precisa realizar para não ser preso, o escritor cita autores diversos e pensa sobre a literatura e o ofício de escrever: “Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos, mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista”. (FONSECA, 1985, p. 22) Além disso, Gustavo Flávio ironiza a função da leitura no ato da escrita, e, com ela, o próprio ofício do escritor: “Um escritor ser bem informado não vale merda nenhuma” (FONSECA, 1985, p. 178), ou ainda, em forma de crítica às próprias citações: “Para escrever ‘Morte e esporte – Agonia Como Essência’ - eu enchi o meu computador de milhares de informações – tudo que ia lendo nos livros dos outros, que por sua vez haviam lido aquilo nos livros dos outros *et cetera ad nauseam*.” (FONSECA, 1985, p. 179)

Gustavo Flávio, assim como o narrador de *José* também produz memórias e também, como ele, aponta o quanto podem ser acrescidas de elementos inventados: “As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição. Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira.” (FONSECA, 1985, p. 257)

Em outro trecho, o personagem escritor de *Buffo & Spalanzani* fala sobre o amor: “As grandes histórias de amor vividas por nós escritores raramente são escritas. As histórias de amor que podem ser descritas são as medíocres.” (FONSECA, 1985, p. 60) Dessa forma, podemos observar em *José* a falta de um grande amor que se destaque, sendo que o protagonista só vivencia, ao longo da narrativa, relacionamentos passageiros, levantando o questionamento quanto a se o próprio autor (Rubem Fonseca), em uma obra com informações tão claramente biográficas, não teria resguardado seu grande amor, que não caberia no romance, de acordo com a teoria de Gustavo Flávio.

O romance *Buffo & Spalanzani* também traz a cidade com seu material humano diverso e marginalizado:

As lojas ainda estavam fechadas; mendigos, desempregados, moradores dos vãos das portas já estavam se levantando e preparavam-se silenciosamente para sair dos recantos onde dormiam antes que os porteiros e serventes começassem a lavar com mangueiras as calçadas de pedra portuguesa”. (FONSECA, 1985, p. 29)

Com isso, Rubem Fonseca coloca a cidade em movimento, especificamente por meio de seus habitantes menos ilustres, que abandonam os esconderijos noturnos para mais um dia de batalha pela sobrevivência.

O retorno do personagem escritor Gustavo Flávio e também do advogado Mandrake ocorre em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997). Nesse romance, Gustavo Flávio novamente se vê envolvido em um crime, porém, agora, enquanto escritor de sucesso, com boa vendagem e “... contos lidos na escola”. Ao longo da narrativa vai apontando o que se deve fazer para ser “um bom escritor”, uma espécie de “manual” que vai apresentando para uma das mulheres com quem se envolve. Enfatiza a questão de se usar a sedução e ao mesmo tempo trazer o medo ao seu leitor: “[...] Os bons escritores, como Sade, enchiam o coração e a mente dos leitores de medo e horror, porque a vida era isso, medo e horror”. (FONSECA, 1997, p. 24) Poderíamos levantar, diante dessa fala do personagem, as seguintes questões: Não estaria Rubem Fonseca, através da voz de seu personagem, comparando sua própria literatura a de Sade, tendo em vista a angústia do homem contemporâneo em meio ao caos? Não seria também seu objetivo amedrontar os leitores com a violência penetrante de seus livros?

Novamente, em mais um texto fonsequiano, é possível ao leitor se deparar com reflexões sobre o ato da escrita e a literatura, sempre com uma boa dose de ironia e uma pitada de humor: “[...] mas era um escritor e de um sujeito com essa profissão espera-se tudo” (FONSECA, 1997, p. 8); “Sem imaginação não há literatura”. (FONSECA, 1997, p. 78) Lembra, em sua orientação, que para ser escritor não precisa ser inteligente, basta ler outros escritores, reflexão também presente em *José*.

Sobre recuperar memórias, ao realizar a leitura desse romance e de *José* podemos nos arriscar a dizer que o trecho abaixo, que se repete *ipsis litteris* nos dois livros, trata-se de uma espécie de profecia lançada pela voz do personagem

Gustavo Flávio, uma provável ideia futura para um texto do autor (seria um livro como *José* essas memórias que Gustavo Flávio pretende escrever?):

Agora, além de ensaios, pretendo escrever minhas memórias. (trecho encontrado apenas no romance protagonizado por Gustavo Flavio) Dostoievski, pela boca de Aliosha Karamazov, diz que as memórias preservadas desde a infância e que carregamos durante nossa vida são talvez a nossa melhor educação; e se apenas uma dessas boas memórias permanece em nosso coração, ela talvez venha a ser um dia, o instrumento da nossa salvação". (FONSECA, 1997, p. 13) e (FONSECA, 2011, p. 5)

Já o romance *O caso Morel* (2003) traz o personagem Paul Morel, (pseudônimo de Paulo Moraes) um artista com uma visão muito peculiar da arte escrevendo seu romance, acusado e preso por um crime que teria cometido, e seu encontro na cadeia com Vilela, um ex-escritor que se torna policial. Os diálogos entre eles e a escritura do livro dentro do livro (numa demonstração de prática metalinguística também presente em *José*) trazem algumas reflexões sobre as funções da arte e principalmente da literatura. Além disso, destaca-se no texto o retrato da sociedade urbana hipócrita e da complexidade das relações humanas com a composição de "família" ou "comunidade" construída por Morel, que mora com diversas mulheres ao mesmo tempo.

Em *O caso Morel*, novamente podemos relacionar as profissões exercidas pelo autor Rubem Fonseca dentro de um de seus romances. Em um dos diálogos de Morel com Vilela, o artista estabelece entre elas algumas semelhanças, demonstrando sua visão realista e até negativa: "Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado, escritor. As mãos sempre sujas". (FONSECA, 2003, p. 28)

Ao compor o romance, Morel tenta adequá-lo às convenções narrativas, o que foge completamente à sua visão excêntrica da realidade: "Estou tentando escrever certinho, como um desses putos da academia". (FONSECA, 2003, p. 17) As funções do literato e do artista em geral, e como são vistos pela sociedade, são exaustivamente exploradas na narrativa: "Morel é artista e assim, por definição, suspeito." (FONSECA, 2003, p. 123); "Ela tinha sido puta, eu artista, dois marginais obrigados a desconfiar um do doutro" (FONSECA, 2003, p. 182) Assim, o desencanto relacionado à arte e ao conjunto de simulacros de realidade que ela traz parece dar o tom ao romance. É possível associar essa desilusão com a profissão de escrever com a opinião de José, que considera melhor ser entregador do que escritor: "Entre as muitas ocupações que José teve em sua vida essa de entregador

foi a mais agradável de todas, certamente mais prazerosa do que a de escritor". (FONSECA, 2011, p. 39)

Em *Diário de um fescenino* (2003), Fonseca traz mais um personagem escritor, Rufus, que decide fazer um diário em que relata suas aventuras amorosas. Ao mesmo tempo em que elabora esse diário, pensa sobre a criação literária, característica fortemente presente em *José*. O narrador cita seu desejo de escrever um *bildungsroman*, a partir do diário. Aqui é importante destacar que, em se tratando de romance de formação, seria uma possível classificação a se pensar para enquadrar *José*.

Além de falar sobre diários de autores famosos observa, em seus comentários, como age um ficcionista e como é visto pelo leitor, concedendo a este o direito de criar dentro do romance: "O autor de ficção pode até me descrever o personagem, mas mesmo assim, ele é meu, eu o vejo como a minha imaginação desejar" (FONSECA, 2003, p. 15) Através da fala de Rufus, Rubem Fonseca demonstra o poder que o leitor tem dentro da obra, completando e construindo seus sentidos, com total liberdade para agir.

A visão de Rufus sobre a literatura parece um pouco negativa à medida que tudo pode já ter sido dito por alguém, citando um livro de Flaubert: "Acho que vou escrever uma coisa assim, tudo já foi escrito mesmo." (FONSECA, 2003, p. 83) As citações emprestadas de outros autores, a retomada daquilo que já foi dito e a consciência da falta de originalidade são características que, conforme mencionamos, marcam a obra de Rubem Fonseca, no geral, e nos fazem pensar na ideia presente em *Pós-escrito ao Nome da Rosa* (1985), em que Umberto Eco traz a seguinte afirmação: "[...] os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada." (ECO, 1985, p. 21) Assim, podemos pensar num eterno jogo de referencialidades trabalhadas pela literatura através da intertextualidade.

Novamente, em outra obra, o prisma sob o qual enxerga a figura do escritor é realista, sem idolatria, trata-se de um ser humano, como outro qualquer: "Os escritores são maus amantes, maus amigos, más companhias." (FONSECA, 2003, p. 59) Além disso, observa como se dá a tentativa de busca da verdade dentro da literatura: "[...] toda linguagem é ambígua, a verdade é ilusória" (FONSECA, 2003, p.147) O narrador compara-se aos outros artistas que trabalham com as palavras e o quanto aqueles que trabalham com a prosa de ficção distanciam-se da verdade:

“[...] os poetas, esses grandes filósofos, falam verdades. Nós ficcionistas, falamos verossimilhanças”. (FONSECA, 2003, p. 150)

Rufus enxerga na cidade, como acontece em *José*, uma possível inspiração para seus escritos: “Como ao João do Rio, a encantadora alma das ruas me fascina, talvez usasse o pseudônimo ‘qualquer-coisa-do-Rio’, se o outro não tivesse existido antes.” (FONSECA, 2003, p. 57) Outra vez, vemos num narrador fonssequiano a vontade de transpor para a narrativa a diversidade das ruas encontrada nas grandes cidades, e aqui, como em *José*, a referência que faz à figura do cronista como aquele que busca a essência desse material.

A novela *Mandrake: a bíblia e a bengala* (2005), narrativa assumidamente policial, gênero no qual o autor se destaca, traz, mais uma vez, um de seus célebres personagens, o advogado Mandrake. Enquanto Mandrake investiga dois insólitos casos, envolve-se com belas mulheres e reflete sobre a vida e o fazer literário: “[...] que a verdade é mais estranha que a ficção porque não é obrigada a obedecer ao possível”. (FONSECA, 2005, p. 7) Assim como Mandrake, José também se torna advogado e sua clientela acaba sendo de negros e pobres, que são atendidos, muitas vezes, gratuitamente.

Além dos textos mais longos, vale fazer uma breve análise de alguns contos, não mencionados em ordem cronológica.

“Agora você (ou José e seus irmãos)”, de *Secreções, excreções e desatinos* (2001), traz uma espécie de sessão de terapia de grupo, em que cada um dos integrantes conta seus problemas ao grupo para que ao final dos relatos possa haver um debate. O personagem que se destaca no conto é José, que se apresenta como um homem que tendo sido desrespeitado por todos por sua fraqueza física e beleza decide mudar e se transforma em alguém forte e truculento. Nos relatos que seguem, fica clara a influência da história de José nos outros membros, à medida que todos queriam ser como José, ou ter uma história como a sua, enquanto modelo de coragem de mudar. Após o término de cada relato, José passa do papel de analisado ao de analista, tecendo comentários irônicos e que parecem de alguma forma “solucionar” os problemas de todos. O sarcasmo, aliado à violência, constitui um ser que transmite uma visão ácida da vida, é aquele que diz o que todos gostariam de dizer, mas não têm coragem, característica que se mantém nos protagonistas fonssequianos.

Em “Artes e ofícios”, de *O buraco na parede* (1995), o personagem principal é um homem emergente que tem esposa, amante e dinheiro, mas que por vir de uma classe social desprestigiada não é reconhecido culturalmente pelos amigos da alta sociedade. Para adquirir *status* decide, após ler um anúncio de jornal, contratar um escritor “profissional” para escrever um livro em seu lugar: “Seja um escritor respeitado e admirado pelos seus amigos, seus vizinhos, sua família, sua namorada. Eu escrevo para você o livro que você quiser. Poesias, romances, ensaios, biografias. Sigilo absoluto.” (FONSECA, 1995, p. 88)

Nesse conto fica clara a relação cultura X dinheiro. Para o protagonista, o dinheiro pode comprar tudo, inclusive a cultura e o conhecimento: “Eu devia ter comprado um diploma de economista logo que comecei a ganhar dinheiro” (FONSECA, 1995, p. 91). Ao longo do conto ele vai desdenhando da intelectualidade, sempre afirmando que o importante para tudo é ter dinheiro. Sobre ser escritor também fala com descaso: “Basta o vagabundo escrever vinte míseras palavras por dia que no fim de dez anos ele terá as setenta e três mil palavras suficientes para um livro de duzentas páginas”. (FONSECA, 1995, p. 94) Ou seja, não vê diferença entre um trabalhador braçal e o trabalho intelectual, devendo ser a produção de ambos medida em quantidade. Nesse conto, Rubem Fonseca traz uma crítica ao aspecto mercadológico que pode afetar a arte, que passa a ser consumida como uma simples mercadoria. Além disso, parece querer ironizar o próprio ofício de escritor, pode ser aquele que finge escrever para ganhar *status*, como o protagonista, ou aquele que prostitui seu trabalho, como o escritor que lhe vendeu seu romance.

O conto “Agruras de um jovem escritor”, que faz parte da coletânea *Feliz Ano Novo* (1975) traz um escritor “profissional” que se vê as voltas com sua namorada ciumenta, que se apaixona por ele somente pelo fato de ser escritor. Após passar por diversas “aventuras” em meio ao caos urbano, quase mata um homem e quase é morto pela namorada, que acaba se matando. Ela decide fazer isso deixando uma carta em que o humilha como homem e como escritor e, para piorar, após sua morte, ele descobre que, enquanto ditava seus livros para ela datilografar, na verdade era ela quem escrevia as obras com suas próprias idéias. Mostra-se decepcionado com o ofício, descrente de seu sucesso literário e também ironiza a profissão de escritor: “Um dia fui ao oculista e ao dizer para a recepcionista, profissão escritor, ela perguntou _ estivador?” (FONSECA, 1975, p. 76)

Em “Romance Negro”, de *Romance Negro e outras histórias* (1992), um escritor americano de renome é convidado a participar de um encontro de escritores, em Grenoble, ao qual leva sua esposa Clotilde. Winner, o escritor, esconde dela um segredo desde que se conheceram, há dois anos. Após viajar num trem de literatos esnobes e discutir literatura no encontro, ele resolve contar a Clotilde seu segredo: matou o verdadeiro Winner para ficar com seu posto de escritor famoso e gozar de seus privilégios de intelectual reconhecido, apesar de criticado. Porém, descobre que não matou o autor e em seu encontro com o verdadeiro Winner, durante o colóquio com os outros escritores, vai defendendo suas idéias sobre o ofício, além de citar autores famosos como Edgar Allan Poe. Esse conto provavelmente seja um dos mais metalingüísticos de Rubem Fonseca, pois ouve-se, na voz de Winner, seja ele o verdadeiro ou o falso, toda uma teoria sobre romance negro e produção literária que certamente reflete a posição do autor.

Um dos mais famosos contos de Rubem Fonseca certamente é “Intestino Grosso”, também da obra *Feliz Ano Novo* (1975). É protagonizado por um suposto escritor, uma espécie de heterônimo de Rubem Fonseca, que dá uma entrevista polêmica a um jornalista. Neste conto, também claramente metalingüístico, quase um tratado sobre a pornografia na literatura, percebemos a ácida opinião do autor, que se mostra revoltado com a hipocrisia da sociedade em relação ao sexo e à violência, além de se manifestar acerca do poder das palavras na literatura. São diversas as passagens desse narrador problemático que exibem a revolta de Rubem Fonseca: “Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje”. (FONSECA, 1975, p. 135) ou “A pornografia nunca fez mal; e às vezes faz bem”. (FONSECA, 1975, p. 141)

“Arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, também de *Romance Negro e outras histórias* (1992) traz Epifânio, que decide trocar de nome para Augusto, como alguém que, inspirado pelo falecido amigo João, decide ser escritor. Destaca-se no conto o fato de João ter morrido deixando um romance de seiscentas páginas inacabado, que acaba sendo jogado no lixo pela viúva, demonstrando o descaso que se tem com a literatura, que no final das contas, era apenas papel.

Augusto tem um projeto de escrever um livro sobre a cidade do Rio de Janeiro, e passa a caminhar pelas ruas da cidade atrás de material para sua obra. Segue abaixo um trecho do conto que explica como seria esse livro, especialmente o que não faria nele:

Augusto volta a escrever sobre a arte de andar nas ruas do Rio. Como anda a pé, vê coisas diferentes de quem anda de carro, ônibus, trem, lancha, helicóptero, ou qualquer outro veículo. Ele pretende evitar que seu livro seja uma espécie de guia de turismo para viajantes em busca do exótico, do prazer, do místico, do horror, do crime e da miséria, como é do interesse de muitos cidadãos de recursos, estrangeiros principalmente; seu livro também não será um desses ridículos manuais que associam o andar à saúde, ao bem-estar físico e às noções de higiene. Também toma cautela para que o livro não se torne um pretexto à maneira de Macedo, para arrolar descrições históricas sobre potentados e instituições, ainda que, tal como o romancista das donzelas, ele às vezes se entregue a divagações prolixas. Nem será um guia arquitetônico do Rio antigo ou compêndio de arquitetura urbana; Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. *Solvitur ambulando*. (FONSECA, 1992, p. 19)

Nesse conto podemos encontrar várias semelhanças com José, uma delas é o narrador em terceira pessoa, que também acompanha Augusto em sua observação da cidade. Essa observação se faz necessária ao personagem escritor, faz parte de seu percurso literário e, assim como para José, nos traz um retrato dos conflitos que essa cidade expõe enquanto se deteriora pela ação do tempo e das pessoas.

É importante destacar, ainda, a última produção literária de Rubem Fonseca, *Histórias curtas* (2015), em que encontramos diversas histórias cujo protagonista também se chama José. No conto “Coma”, o personagem é José Silva, um assassino. Em “Devaneio”, o personagem se chama José, e destaca-se pelo drama que o estrabismo traz a sua autoestima e aos seus relacionamentos. Em “Eles”, José João é um andarilho, alguém que procura e foge ao mesmo tempo, de algo que não sabe o que é. Ou seja, aqui podemos pensar, como já citamos anteriormente, numa multiplicidade de sentidos e ao mesmo tempo na simplicidade do nome semelhante ao do autor, transmitido indiscriminadamente aos seus personagens numa espécie de nivelamento. O nome é o mesmo, mas há uma imensa complexidade na forma como são construídas: “Meu nome é Zé e sou o melhor de todos [...]” (FONSECA, 2015, p. 84)

Esta última produção de Rubem Fonseca, aos noventa anos de idade, parece trazer novamente um autor que trata com certa dose de humor e ironia, ao mesmo tempo em que apresenta sua dedicação pelo ato de escrever: “Em ficção você pode inventar qualquer história, eu disse” (FONSECA, 2015, p. 79) Ou em outro conto narrado por um personagem escritor: “[...] sou um escritor com certo

prestígio, não posso decepcionar meus leitores” (FONSECA, 2015, p. 130); “Esta frase está uma merda, para que esses detalhes?” (FONSECA, 2015, p. 133)

As citações continuam proliferando em seus contos, bem como os personagens andarilhos, semelhantes a José. Cita autores que escreviam porque andavam muito: Nietzsche, Kant, Rousseau, Rimbaud etc. Da introspecção acredita nascer a matéria para a literatura, com isso, brinca sobre o ato de andar e criar: “Essa coisa de andar é para carteiro”. (FONSECA, 2015, p. 82)

De forma geral, é nítida a semelhança entre José e outros livros do autor. Assim, como já comentamos anteriormente, é possível verificarmos que a chave para a leitura de José se encontra, em parte mais expressiva, exterior ao texto.

Podemos pinçar, na novela, elementos que estão pulverizados em outros livros do autor. São episódios, frases, pessoas, opiniões, enfim, há uma revisitação ao que já foi escrito. Isso faz parte do jogo de realidade e ficção que trava com seu leitor, inclusive, atribuindo-se essa revisitação à produção literária de José. Um exemplo seria quando se recorda de uma aula de anatomia: “Após examinar os órgãos, Neto pesou-os. (**José em algum lugar escreveu sobre um coração que pesava 225 gramas, tirado da caixa torácica de uma mulher.**)” (FONSECA, 2011, p. 130) (grifo meu). Este trecho está presente, *ipsis litteris* no conto “225 gramas” do livro de contos *Os prisioneiros* (FONSECA, 2009, p. 23)

Tendo em vista a persistente indicação de revisão do que, segundo o narrador, já foi escrito, ao leitor acabará restando buscar na comparação com o extratextual o que o narrador atribui ao personagem José, como se realmente a entidade ficcional os tivesse escrito. Essa afirmação se repete por diversas vezes na narrativa deixando-nos pensar em José como alguém idoso, que já não se lembra direito das coisas, ou que não deseja lembrar, mas que tem a sensação (que pode ser um artifício ficcional) que já fez isso antes.

Ainda sobre citações de outras obras de José, o narrador nos indica a vida de José como inspiração para seus próprios livros, o que pode acontecer com o próprio Rubem Fonseca:

As únicas atividades lúdicas das quais ele realmente gostava eram jogar futebol, andar de velocípede e observar no porão da sua casa a vida dos escorpiões e das aranhas-caranguejeiras, tipo de entretenimento, aliás, **que viria a ser descrito num dos seus livros.**” (FONSECA, 2011, p. 18) (grifo meu)

Aqui, vale comentar que em um diálogo intertextual, o episódio do porão repleto de aranhas e escorpiões se faz presente também em *Buffo e Spallanzani* (1985), com o cativado de Ivan Canabrava, onde o personagem se distraia observando estes pequenos animais.

Ao longo da novela, nota-se um José solitário, tanto lendo em seu quarto, enquanto criança, ou andando, enquanto adulto e trabalhador, pelas ruas do Rio de Janeiro. O pequeno José já se divertia sozinho com suas leituras, para ele, a companhia dos irmãos atrapalhava sua imaginação. A opção do menino em ser solitário ficava expressa até pelo tipo de leitura que apreciava: “Os mosqueteiros eram uma equipe, o que os tornava menos interessantes”. (FONSECA, 2011, p. 07)

A solidão de José é coincidentemente encontrada nos protagonistas dos contos e romances de Rubem Fonseca. São personagens que agem sozinhos, mesmo que envolvidos por coadjuvantes, seres que vagam tomados por uma constante angústia, procurando seu lugar no mundo, testados o tempo todo em seus limites, sejam ele físicos ou psicológicos.

A multiplicidade de profissões exercidas por Rubem Fonseca e, também, vivenciadas pelo seu personagem José, na novela, vai ajudar a criar seus personagens principais, que serão, basicamente, advogados, policiais e escritores (ou artistas, seguindo a mesma linha). Além disso, também como seu personagem José, o autor tem o hábito de andar pelas ruas do Rio de Janeiro observando aqueles que serão os coadjuvantes de suas histórias: prostitutas, mendigos, ambulantes, desdentados e anões.

Após essa breve viagem às obras de Rubem Fonseca, conseguimos chegar à origem de nosso personagem central: José. Trata-se de alguém que traz em sua bagagem quase cinco décadas de literatura e inúmeros personagens de seu criador, Rubem Fonseca. José seria o princípio e o fim dos protagonistas de nosso autor. Não são apenas situações que se repetem entre os outros textos e José, há uma espécie de percurso literário cuja peça chave é ele. Na verdade, podemos nos arriscar a dizer que José sempre aparece nas narrativas fonssequianas; às vezes com o mesmo nome, como em *O seminarista* (2009), ou nos contos de *Histórias curtas* (2015), ou ainda, com outros nomes, como Mandrake, Gustavo Flávio, Rufus.

Sendo um andarilho e *voyeur*, José reconfigura os protagonistas narradores de Rubem Fonseca que fixam, por sua vez, os seres humanos do centro da cidade. É nos mendigos, prostitutas, desocupados, entre outros que Rubem Fonseca busca

a essência da cidade e precisa de seu porta-voz, seja um narrador em primeira pessoa, ou o narrador de José, que seria um *voyeur* do *voyeur*. A cidade já começou a ser escrita em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1992), representada por Augusto, a continuação caberá a nosso José.

A busca das memórias da cidade não se inicia em José, mas muito antes, talvez já nos primeiros livros de Rubem Fonseca, assim o objetivo de José não é inédito. Talvez essa cidade seja uma espécie de Atlântida, nem exista, seja uma criação ficcional trazida pela voz dos narradores fonssequianos, onde as relações interpessoais ainda são possíveis, onde até os seres excluídos da sociedade têm seu encanto e o ar romântico predomina. A missão de Augusto é a mesma de José, bem como de outros protagonistas: reinventar o Rio de Janeiro através da literatura, não só do que produziram enquanto personagens escritores, mas de tudo aquilo que leram. Assim, o Rio de Janeiro ganha uma nova versão composta pelos personagens fonssequianos, resgatando suas memórias, ao mesmo tempo em que a constroem do ponto de vista literário.

Quanto aos personagens escritores de Rubem Fonseca, são sua voz dentro das narrativas e a José caberá o papel de resumir essas ideias. Além disso, podemos verificar nas histórias desses personagens que geralmente estão em processo de escritura de uma obra, assim, o processo de atualização da literatura na ficção fonssequiana fica por conta de seus protagonistas fazendo livros dentro de livros, como uma boneca russa, uma *matrioshka*.

Seus personagens mudam de identidade, de profissão, migram de um texto ao outro e acabam culminando em José, que serve para atualizar os dramas dos protagonistas de seu autor, unindo a todos na contemporaneidade, atualizando suas angústias, porém sem resolver nenhuma questão, já que não existe solução e, talvez, nem problema a se resolver, e a ele caberá ser mais um que não encerra sua história. Não há desfecho para se realizar, apenas a sensação de infinito, como exemplificado pelo corte abrupto nas memórias do protagonista de José.

7 A ESCRITA DO EU

Ao encontrarmos muito do autor Rubem Fonseca em *José*, bem como de seus personagens, é de grande importância para a leitura do romance pensarmos numa possível *escrita do eu*. Apesar de seu narrador em terceira pessoa querer carregar o livro para a esfera ficcional, conseguimos enxergar nesse foco narrativo o artifício para ficcionalizar algo que não só a biografia do autor nos dirá, como também a construção de seu perfil através dos outros textos fONSEQUIANOS.

O mais curioso é que o próprio narrador de *José* nos diz que a autobiografia é um “amontoado de mentiras” (p. 6). Assim parece querer destruir em seu leitor qualquer ideia que tenha de que está lendo uma autobiografia, querer direcioná-lo para a leitura de um texto que é ficcional, numa espécie de jogo em que o narrador é quem dita as regras. Para isso, o uso da terceira pessoa é imprescindível, criando a distância necessária entre a obra e seu autor para fazê-la parecer mais ficcionalizada. Além disso, no caso de tratar-se de um texto que pode ser lido enquanto autobiográfico, ou autoficcional, uma hipótese a ser investigada é a da necessidade do autor de se afastar de seu passado, para então analisá-lo sem grande envolvimento emocional, com a objetividade necessária para uma revisão de sua vida.

Dessa forma, faz-se necessário pensar nas formas como se trabalha a *escrita do eu* dentro de *José*, destacando a autoficção.

7.1 AUTOFICÇÃO

Ao realizar a leitura de *José* conseguimos identificar alguns tipos de discursos voltados à *escrita do eu*, como o de memórias e a autobiografia. Porém faz-se necessário destacá-la enquanto autoficção, a classificação que mais parece combinar com a feitura de *José*, apesar de sua hibridez.

Trata-se de um termo relativamente recente dentro dos estudos de Literatura. Surgiu com a publicação, em 1977, do romance *Fils*, do francês Serge Doubrovsky, em resposta às leituras que realizou do artigo “O Pacto Autobiográfico”, presente em livro homônimo de Philippe Lejeune (originalmente publicado em 1975) Após verificar na teoria de Lejeune indagações referentes à possibilidade do herói de um romance poder ter ou não o mesmo nome do autor, Doubrovsky lança o

conceito usando um neologismo que ganhará destaque dentro da chamada *escrita do eu*. Ele utiliza esse mecanismo como estratégia para seu texto, colocando lado a lado herói e autor, trabalhando as fronteiras entre o fictício e o real, voltando-se àquele que escreve.

Para Ana Maria Lisboa de Mello (2013), pesquisadora das chamadas *escritas do eu*, o início da preocupação do escritor em voltar-se para fora das linhas do texto vem muito antes de *Fils*. A pesquisadora lembra que já Cervantes, em 1605, trazia em *Dom Quixote* o desejo de ultrapassar os limites da narrativa com o sujeito refletindo sobre o *estar no mundo*.

Na literatura do século XIX, o Romantismo dá ênfase ao subjetivismo e ao individualismo. Para Ana Maria Lisboa de Mello, “A presença mais acentuada de questões e procedimentos relativos à representação da subjetividade do romance foi se delineando aos poucos, com mais vitalidade a partir do Romantismo na Europa” (MELLO, 2013, p. 7) Podemos destacar, ainda nesse século, o escritor e filósofo russo Fiódor Dostoievski, tido como o fundador do existencialismo, dedicando-se ao romance de introspecção, autoanálise e autocrítica, antecipando a psicanálise de Freud, com a exploração do subconsciente humano. Ao final do século XIX, o romance simbolista já traz o fluxo de pensamento do personagem, seu modo de se localizar no mundo. Na sequência, o modernismo acrescenta ao pensar sobre si o pensar sobre o fazer literário:

[...] livre das convenções realistas, *lato sensu*, o romance modernista insere, no discurso ficcional, a discussão sobre a própria criação literária e torna-se mais próximo da vida ao desvelar a sequência desordenada do pensamento, do tempo, bem como a complexidade da mente [...] (MELLO, 2013, p. 12)

A pesquisadora enfatiza que para o crítico Gerard Genette já existiria, como tendência de fim de século (XIX), um romance tendendo ao autobiográfico e ficcional ao mesmo tempo. Podemos verificar tal conexão na produção do final do século XIX e início do século XX, com a inserção de diários íntimos, exploração da memória em diálogo interior e o fluxo de consciência das personagens, sendo Joyce, Kafka e Virginia Woolf tidos como autores que diminuem as fronteiras entre a autobiografia e ficção.

Philippe Gasparini, no ensaio intitulado “Autoficção é o nome de quê?”, incluído na coletânea *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizada por Jovita

Maria Gerheim Noronha, lembra que é após 1968, momento da presença maciça da liberalização de comportamentos, e, também, em que as fragilidades humanas parecem estar mais expostas do que antes, que a autoficção ganharia destaque. Isso ocorre em concomitância com a ascensão da psicanálise de Freud. Há um despertar no interesse do escritor em trazer seus conflitos íntimos para dentro dos escritos.

Para a pesquisadora Diana Klinger, em sua tese de Doutorado (2006), a gênese da autoficção no Brasil se desenharia em dois momentos: Primeiramente com os romances de formação da identidade nacional, sendo que neste momento não se destacava o indivíduo e sim sua classe social e sua origem. Num segundo momento, já nos anos 70 e 80, em que a tendência era a abordagem de problemas sociais, proliferando os romances-depoimentos ou reportagem, escritos por ex-guerrilheiros ou exilados.

Em pesquisa sobre autoficção, publicada no periódico *Rascunho*, Luciana Hidalgo (2013) também resgata os primeiros indícios do gênero dentro da Literatura Brasileira, localizando-os no início do século XX, com Lima Barreto e *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. O autor teria sido duramente criticado por expor características pessoais mescladas em uma obra ficcional, o que para os críticos da época contrariaria a norma artística. Mais tarde, em 1979, destaca o romance-depoimento *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, seguindo pelo viés da escrita do eu, porém é a partir dos anos 90 que a autoficção ganhará maior destaque.

É nas possibilidades do processo de busca de si mesmo que a autoficção terá seu espaço dentro da Literatura. Para Luciana Hidalgo, a autoficção pode ser considerada uma “palavra-valise”, unindo em si tendências diversas da literatura contemporânea. O conceito trabalha no espaço entre a autobiografia e a ficção, buscando no eu que escreve a matéria necessária à narrativa.

Estabelecer o conceito de autoficção tem gerado diversos debates entre os teóricos da área dos Estudos Literários. Há divergências sobre a real existência do gênero e sua funcionalidade. Elencaremos abaixo algumas das ideias dos teóricos contemporâneos da autoficção, procurando aplicá-las à análise de José. Todos os ensaios sobre autoficção citados, na sequência, são provenientes da coletânea *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, já referido.

Vincent Colonna, no ensaio “Autoficções e Cia” discute o termo autoficção: “Como poderia ela englobar, sob um mesmo nome os que prometem dizer toda a verdade (como Doubrovsky) e os que se entregam livremente à invenção?” (COLONA, 2014, p.27). Colona destaca a indefinição do próprio termo, que parece trabalhar tentando abarcar atitudes literárias tão diversas. Complementando este raciocínio, em outro momento, Colona critica o uso e, principalmente, a preocupação que o termo tem trazido para os estudos teóricos:

Por que defender tanto a existência de um gênero, cuja comprovação não é garantida, uma vez que o termo que o designa não é reivindicado pelos autores que o praticam? Não conseguiremos com isso vencer o ceticismo daqueles que acreditam que, ficção e literatura sendo sinônimos, o termo autoficção é inútil e incerto, nem convenceremos aqueles que, preocupados com a probidade, verão nesses textos confissões alteradas ou falsificadas. (COLONNA, 2014, p. 102)

Como já mencionamos anteriormente, *José* é uma narrativa híbrida. Partindo da ideia de Colonna de que a autoficção seria um gênero composto de incertezas, a obra encaixa-se nessa modalidade de escrita. O teórico elabora uma espécie de possível classificação para a autoficção, conforme segue:

1. Autoficção fantástica: através da “autofabulação” o autor torna-se herói de sua própria narrativa;
2. Autoficção biográfica: há o compromisso com a verossimilhança;
3. Autoficção especular: há a reinterpretação da visão do autor, observado de fora do romance;
4. Autoficção intrusiva: dentro do texto encontra-se uma voz paralela ao narrador que realiza comentários e digressões.

Assim, arriscaríamos submeter *José* aos tipos 2 e/ou 3, pois, logo no início do texto, o narrador deixa claro que está firmando uma espécie de pacto com o leitor, estabelecendo a maior veracidade possível. Além disso, atribuiríamos a observação de fora do romance ao uso de um narrador em terceira pessoa para falar daquilo que possa ser o passado do próprio autor.

Colona, também, aponta a aproximação da autoficção com as artes plásticas, relaciona com a pintura “in figura”, em que traços do pintor são repassados à tela.

O teórico menciona a autoficção tratada enquanto invenção. Para ele, o escritor inventa uma personalidade para si mesmo mantendo seu nome real, que é o

caso de *José*, em que Rubem Fonseca dá a seu personagem seu primeiro nome. Enfatiza, ainda, que o uso do nome próprio poderia até ser conveniente para a autoficção, ao contrário do romance autobiográfico: “Para certos críticos a grande originalidade da autoficção estaria na revelação do nome próprio; no romance autobiográfico os nomes estariam cifrados ou esquivados, principalmente o do autor (COLONA, 2014, p. 47)

Além de enfatizar a questão do uso do nome real do autor na autoficção, Colona demonstra a forma como se dá sua relação com a figura do narrador:

O leitor pode escolher, hoje, entre duas concepções concorrentes de narrador: uma concepção segregacionista, advinda da narratologia – a que dissocia autor e narrador –, que tende a se tornar mais sutil, mas continua sendo um dogma teórico; e uma concepção assimiladora, muito mais antiga, considerada como “científica” até os anos de 1960, que faz as duas instâncias se cruzarem (mas sem se confundirem) e que perdura junto ao público. (COLONA, 2014, p. 64)

Cabe ressaltar que, em *José*, a relação entre autor e narrador se dá através de uma simulada distância, da terceira pessoa. O autor passa ao narrador a missão de falar de alguém que possa ser ele mesmo, por meio de uma novela, ou seja, de um texto ficcional.

Colona observa que a autoficção sempre existiu, o que está em destaque é a sua supervalorização, talvez uma espécie de modismo.

Jacques Lecarme, em “Autoficção: um mau gênero?”, constante na coletânea referida há pouco, questiona se a autoficção poderia ser um gênero equivocados, ou até algo de difícil compreensão. Lembra que Doubrovsky estabeleceu um mecanismo simples, que talvez não tivesse eficiência: autor, narrador e protagonista dividindo a mesma identidade. Isso se confirma à medida que verificamos existirem textos autobiográficos em terceira pessoa. Assim, também podemos aplicar essa diferença a *José*, tendo em vista o uso do referido foco narrativo.

Lecarme compara autoficção e autobiografia, enfatizando que a autoficção veio borrar a questão das identificações presentes, com clareza, na autobiografia, inclusive com o uso de pseudônimos, algo que seria inaceitável na autobiografia: “As noções de nome próprio, assinatura e contrato encontram-se mais do que abaladas, quando se acreditava serem o fundamento da autobiografia” (LECARME, 2014, p. 94) Podemos aplicar essas considerações a *José*, levando em conta ser tão difícil

classificá-lo. Ou seja, o leitor consegue identificar a coincidência do nome do personagem com o do autor, mas não consegue a confirmação de ser ele mesmo retratado no texto.

Como Lecarme, Philippe Gasparini, em “Autoficção é o nome do quê?”, também estabelece paralelos entre a autobiografia e a autoficção. Ele lembra que o contexto para a criação da autoficção foi o desejo dos autores de publicar autobiografias com reconhecimento literário. No momento em que se escreveu *Fils*, autoficção designava aquele texto e não exatamente um gênero. Para Gasparini, na própria autobiografia já haveria uma espécie de recriação, pois:

A partir do momento que contamos o que nos ocorre (ou poderia nos ocorrer), criamos um personagem com o qual nos identificamos e construímos uma história, um roteiro, uma fábula. É por isso que tantos escritores se recusaram a fazer uma distinção entre autobiografia e romance (GASPARINI, 2014, p. 189)

Isso nos faz pensar que falar do passado já é algo ficcional, pois as lembranças não trazem os fatos e sim possíveis versões do que aconteceu. Aqui podemos usar, inclusive, a referência que o narrador de *José* faz a Proust logo no início do texto, uma espécie de explicação do que viria a seguir: “a lembrança das coisas passadas não é necessariamente a lembrança das coisas como elas foram”. (FONSECA, 2011, p. 6)

Voltando-se à realidade daquele que escreve, Philippe Vilain em “A prova do referencial”, verifica que cada autor tem um modo próprio de conceber sua história, uma espécie de falsa mimesis. O ensaísta classifica a autoficção como uma estratégia contemporânea que faz com que se repense alguns conceitos dentro do estudo da literatura.

Já o criador do neologismo, Serge Doubrovsky em, “O último eu”, traz a autoficção como algo capaz de preencher o espaço presente entre as autobiografias e as escritas íntimas, em geral, ou seja, algo intermediário entre os dois gêneros. Lembra que a relação do sujeito consigo mesmo mudou com o tempo, trazendo a necessidade do indivíduo de se autoconhecer, o que ocorre após a difusão da psicanálise de Freud e seus sucessores. Ainda, para Doubrovsky “Nenhuma memória é completa ou fiável” e assim “[...] reinventamos nossa vida quando a rememoramos.” (DOUBROVSKY, 2014, p. 124) Raciocínio que vem ao encontro da

ideia presente em *José*, conforme comentamos acima, sobre ficcionalizar o que se viveu.

A ideia da autoficção surge nos anos 60, momento em que a literatura é produzida em meio a uma nova forma de encarar as noções de sujeito e suas implicações para a literatura. A intensidade do presente, a velocidade com que tudo acontece e a angústia do homem contemporâneo, sentindo-se impotente frente à mutação constante da realidade, formam o contexto para a produção literária após a segunda metade do século XX. O escritor contemporâneo tenta reproduzir o irreproduzível e abarcar uma realidade que não se mantém por muito tempo. É neste cenário que a possibilidade da autoficção ganha espaço. Para Serge Doubrovsky, em “O último eu”, a pós-modernidade teria impulsionado sua criação e propagação.

Em meio a esta atmosfera tão plural, o ser humano tenta enxergar melhor a si próprio, culminando no individualismo. A observação de si ganha destaque na criação literária, focando na relação entre a vida e a obra, inclusive daquele que escreve. Encerrada a recorrência à coletânea de ensaios organizada por Jovita M. G. Noronha, retornamos à pesquisadora Diana Klinger: “A autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final do século XX, entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2006, p. 24) Assim, na autoficção, as múltiplas possibilidades da realidade convivem com o anseio do autoconhecimento e, ao mesmo tempo, com a contemporânea necessidade de exposição do escritor. A autora lista uma série de tipos de registros em que isso é possível de se verificar:

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, reality shows [...] (KLINGER, 2006, p. 26)

Para David Harvey, o ser pós-moderno anseia por novas tecnologias e mídias. Assim, transforma seu desejo de exposição com o uso da tecnologia, e a Internet seria uma destas ferramentas. À medida que cresce seu uso, o leitor, que antes criava somente no imaginário a imagem do autor como alguém muito distante, passa a ter acesso a ele, através de sites, páginas pessoais e blogs.

A pesquisadora Luciene Almeida de Azevedo, em seu estudo sobre a autoficção e sua relação com a ficção contemporânea, tem uma visão negativa sobre essa superexposição: “[...] o blog é entendido como o mais novo dispositivo

propulsor de artificialismos que investe na espetacularização do sujeito [...]” (AZEVEDO, 2008, p. 32) Dessa forma, o blog seria um dos mecanismos de manifestação de uma sociedade narcisista e também a porta de saída da invenção do eu. Conforme já comentamos, esse foi o recurso utilizado por Rubem Fonseca para escrever o que podem ser suas memórias ficcionalizadas. A decisão de transportar e adensar os textos do blog para apresentá-los no suporte tradicional, o livro, pode ser uma tentativa de transpor esse limiar de precariedade.

A autoficção traz dados que podem ou não ser conectados com a biografia daquele que produziu a narrativa. Assim, alimenta-se ainda mais a curiosidade do leitor sobre aquele que produz a obra. Dessa forma, os autores iniciam presença constante na mídia, passando a ser uma figura que ultrapassa os limites do texto. Além disso, em sendo o escritor contemporâneo ativo no mercado editorial, pode não apenas produzir, mas também participar de todo o processo midiático que envolve seu livro.

Philippe Lejeune, no ensaio “A imagem do autor na mídia”, presente no livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* (2008), discorre sobre a relação entre o autor e sua exposição na contemporaneidade. Para ele, o autor já alimenta o imaginário das pessoas, parecendo ser alguém diferente, ou fora do comum, somente pelo fato de ter publicado algo:

Chave de sua obra, o autor é, ao mesmo tempo, percebido como um ser misterioso pelo simples fato de escrever. Sonhamos com seu poder, que mediamos pelo efeito provocado pela leitura. E o fato de ter sido publicado torna-o fatalmente (como muito outros) um exemplo de êxito social. (LEJEUNE, 2008, p. 192)

Dessa forma, o aparecimento daquele que antes se ocultava por meio de seu texto faz com que possamos conhecê-lo biograficamente. Lejeune reflete sobre a questão destacando a frequência das aparições: “Mas como o valor está ligado à raridade, seria possível pensar que a multiplicação das “aparições” tenderia a desvalorizar (e a desmistificar) a figura do autor.” (LEJEUNE, 2008, p. 195) Complementa a ideia, pensando na comparação entre a pessoa que se conhece e aquilo que ela escreve: “Confrontamos o que vimos com o que lemos, tentamos imaginar o que teremos para ler segundo o que vimos. O autor nos leva ao livro e o livro ao autor.” (LEJEUNE, 2008, p. 196)

Assim, Lejeune acredita que ao autor contemporâneo resta, mesmo após já ser biograficamente conhecido, esforçar-se para despertar o desejo de ser lido: “O

autor, hoje deve antecipar o que era, antes da mídia audiovisual, apenas um efeito a posteriori. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele.” (LEJEUNE, 2008, p. 199)

Pensando em *José* e na forma como Lejeune menciona o fato do autor falar sobre sua própria ficção, podemos imaginá-lo como uma entidade que realmente “fugiu” de outros livros do autor, e que se repete numa ficcionalizada tentativa de buscar a separação em relação ao outro José, o autor: “Se um romancista fala de como escreveu seu livro, será frequentemente para alegar inspiração: seus personagens adquiriram vida própria, fugiram ao seu controle e acabaram até por surpreendê-lo.” (LEJEUNE, 2008, p. 200)

Durante o predomínio das correntes críticas formalistas, em especial o estruturalismo, ignorou-se o autor, buscou-se eliminar sua presença. Superada essa fase, na contemporaneidade, o autor está no centro das atenções, na mídia. Ao se falar no extermínio da figura do autor do texto não podemos deixar de mencionar Roland Barthes e seu famoso ensaio: “A morte do autor”, presente na coletânea *O rumor da Língua* (1988). Para ele, assim como para a crítica estruturalista em geral, o que está fora do texto, incluindo seu autor, não seria importante para uma boa realização de leitura. Fala sobre a neutralidade da escrita, que não permitiria a interferência exterior: “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o que escreve.” (BARTHES, 1988, p. 65) Referindo-se à figura do autor, Barthes relaciona-o ao personagem, uma criação, também ficcional, pautada no subjetivismo:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana.” (BARTHES, 1988, p. 66)

Barthes decreta a morte do autor, porém trata-se de um conceito que não se sustenta por muito tempo, tendo em vista a mudança na própria concepção do sujeito. Porém, o processo de retorno desse autor não o faz semelhante ao que era no pré-estruturalismo, com sua função apenas dentro do texto, esses limites já foram superados. Na contemporaneidade o autor participa do texto, atua nele, modifica-se com a ficção e, também, sai da cena para trabalhar sua obra no mercado editorial e

na mídia. O caminho torna-se inverso, já que antes, no pós-estruturalismo, o texto era lido e existia a curiosidade pelo autor, na contemporaneidade passa a se conhecer primeiro o autor para então surgir o interesse pelo que ele escreveu. A volta da entidade “autor” serve para colocá-lo não mais no papel de produtor, mas para ser “[...] a referência fundamental para performar a própria imagem de si.” (AZEVEDO, 2008, p.32)

Abrindo espaço para conhecê-lo melhor através das postagens na internet, Rubem Fonseca, que é em sua obra um *voyeur* da vida moderna, observando os mais diversos tipos humanos e suas peculiaridades, também desperta em seu leitor o *voyeurismo*. Ou seja, é desejo de seu leitor conhecê-lo mais a fundo, sua intimidade, sentimentos, relações familiares, o lado de pessoa comum, principalmente, procurando em sua realidade aquilo que passa aos textos. Sendo as obras de Fonseca tão arrebatadoras para aqueles que apreciam a ficção policial, gênero ao qual pertence grande parte de seus livros, dotadas de violência extrema, sexo animalizado e uma visão ácida das relações humanas, a vontade de saber quem escreve é premente.

Trata-se de um autor que sempre procurou viver o mais distante possível do público, pelo menos do ponto de vista da mídia. Assim, a internet vem para satisfazer o desejo desse público de conhecer quem está por trás do texto e uma forma do autor poder escrever com mais liberdade, sem o compromisso de datas que a feitura de um livro impõe.

O uso da Internet e das redes sociais em paralelo ou contraponto à literatura está em franco processo de expansão. Para o escritor Daniel Galera, em entrevista ao site do Jornal *O Globo* (2015), se a literatura fosse competir, um dia, com as redes sociais perderia, possibilidade essa não tão remota.

7.1.1 Autoficção e eu, ou o sujeito

Em seu ensaio *Escrita de si como performance* (2008), publicado na Revista de literatura comparada da ABRALIC, Diana Klinger relaciona a autoficção com performance. Para ela, ao se colocar como personagem de sua própria narrativa o autor faria uma espécie de performance, utilizando-se de um recurso próprio das artes cênicas, gerando a constante sensação de algo inacabado: “[...] a obra de autoficção também é comparável à arte da performance na medida em que ambos

se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse 'ao vivo' ao processo de escrita.” (2008, KLINGER, p. 26) Em *José*, a questão da falta de acabamento fica explícita à medida que o próprio narrador nos apresenta o livro como sendo as memórias do personagem. Então, verificamos que estas memórias são interrompidas quando o protagonista ainda é muito jovem. O texto pede uma continuidade, que pode estar com a obra do autor, em geral, como já comentamos anteriormente.

A possibilidade de encenação faz com que, além do empréstimo do nome verdadeiro do autor para seus protagonistas, haja coincidência com sua trajetória de vida, que é o caso de *José* e de seu autor, Rubem Fonseca. Mas também poderia tratar-se de algo totalmente inverossímil em relação a sua biografia. Para Klinger:

O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. (2008, KLINGER, p. 25)

A autora conclui que “A autoficção só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto”. (2008, KLINGER, p. 26) Assim, a autoficção não faz cópias, trabalha duplamente com a figura do autor, seja enquanto aquele que escreve, ou enquanto aquele que atua, mesmo que seja através daquilo que Luciene Almeida de Azevedo chama de “identidade fake”, alguém produzido artificialmente para aquela situação. Em *José*, o autor não aparece explicitamente no texto, mas vai construindo uma trama que levará seu leitor a conclusão de que pode se tratar dele mesmo, a dúvida surge à medida que aquilo que narra, apesar da verossimilhança, está bem construído ficcionalmente.

A autoficção explora a profundidade da observação do eu, seu autoconhecimento. Assim, o texto se torna, além de tudo, um espaço para a autoanálise do autor. As histórias dos outros se mesclam às suas, os personagens convivem, muitas vezes, com familiares e suas dores particulares. Para a tese de Anna Faedrich Martins, “O sujeito da autoficção está à procura de si mesmo e busca, através de jogos de palavras, escrever os meandros do inconsciente” (MARTINS, 2014, p. 36). A estudiosa elenca uma série de “matérias-primas”, de motes para a produção da autoficção:

Angústias, histórias mal resolvidas, traumas, dores, relações familiares conflitantes, heranças familiares, culturais, religiosas, insatisfações, são “motivos impulsionadores”, motes que levam essas pessoas a escrever um romance, uma literatura, por vezes testemunhal, confessional, memorialista, mas também ficcional. (MARTINS, 2014, p.59)

Aqui podemos associar diversos sentimentos citados acima à escritura de José. As mortes na família de José e as relações amorosas frustradas seriam bons exemplos do trabalho do autor com emoções e anseios que podem, muito bem, ser os seus mesmo. Em alguns momentos, a escrita acaba sendo um ato criativo tomado pela dor da alma, oriunda de uma perda pessoal do autor que procura transmitir para seu texto de forma explícita, ou velada, sentimentos de melancolia, o que poderia ser chamado de “Romance-luto”, expressão de Luciana Hidalgo (2013). Não seria exatamente uma classificação pertinente a José, tendo em vista que as perdas e a dor tem lugar no texto, mas não são os assuntos principais. Porém a questão do luto tem lugar na narrativa, e sobre isso comentaremos mais à frente.

Através da narração do “eu” faz-se uma espécie de “Psiconarração”, o que seria, para a pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello, uma busca, de vários estágios, aprofundada em si mesmo: “[...] a elaboração quase que psicanalítica das próprias experiências até o exibicionismo, passando pela normalidade de considerar sua própria vida apenas um tema entre tantos outros, e tão válido quanto”. (MELLO, 2013, p.39)

Podemos dizer, então, que a razão principal para fazer a autoficção pode ser a *catarse*, mas também é possível acreditar que haja o desejo de se estabelecer um jogo com o leitor. Para a pesquisadora Luciene Almeida de Azevedo: “[...] talvez seja possível pensar a autoexposição da intimidade também como estratégia para driblar, e brincar com a superficialidade contemporânea.” (AZEVEDO, 2008, p.33)

Ao se ocultar, o autor acaba se revelando em seu jogo de metáforas e mistérios. Porém, se pensarmos nas motivações profundas da autoficção, percebemos que mesmo que queira parecer um simples jogo acaba indo muito além do verdadeiro e falso, o foco está no sujeito, e a partir dele despertam-se até as questões sociais. Para Diana Klinger tudo depende da forma como o autoficcionista irá trabalhar sua matéria: “Cada narrativa de si se posiciona de diferente maneira, segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva” (KLINGER, 2006, p. 24) Assim, fazendo uma associação entre José e o que disse Klinger, podemos perceber, com clareza, a

centralização no sujeito, histórico e social, porém não num sujeito que seja enfaticamente aquele que escreve. Tenta-se colocá-lo na posição de um sujeito qualquer, e aí se aproxima este sujeito qualquer do leitor, à medida que se tenta afastar o autor do texto.

Com a proliferação da autoficção na narrativa contemporânea é possível suscitar questões externas ao texto, além das causas de origem íntima, o que também poderá deixar consequências pessoais para o autor. Um exemplo disso seria que após a publicação de *Divórcio* (2013), Ricardo Lísias recebeu duras críticas por parte da imprensa, que se sentiu atingida por ele e também apontou em seu romance a exposição de personalidades reais, de acordo com artigo de Renato Tardivo para a revista eletrônica *Amálgama* (2014). Assim, há a necessidade de uma certa dosagem no levantamento de informações pessoais de outrem para que o autor não tenha problemas com questões de ordem ética, jurídica e ideológica. Para o escritor Evando Nascimento, em entrevista à Anna Faedrich Martins, a coincidência de nomes pode ser algo problemático para a recepção da obra: “[...] o excesso de referencialidade é o que gera o questionamento dos limites”. (MARTINS, 2014, p. 33)

Sobre tal aspecto podemos citar, em *José*, um trecho que já foi mencionado: “A maioria dos alunos era misógina e homofóbica, duas características que irritavam José.” (FONSECA 2011, p. 37). Ao falar dum assunto tão delicado quanto a homofobia, o autor toma o cuidado de ocultar o nome dessa pessoa atingida, e aqui podemos associar o fato à possível existência real desse indivíduo: “José não informa o nome dele por extenso, pois não quer identificá-lo”. (FONSECA, 2011, p. 37)

7.1.2 Autoficção e a recepção

Com a barthesiana morte do autor em 1960, o leitor e o texto ganham destaque na teoria e na crítica literárias. Na autoficção, o leitor também acaba ganhando o estatuto de coautor do texto, estando esse em construção, constantemente inacabado. Tendo em vista ser a narrativa pós-moderna polissêmica, deve ser percebida e não mais interpretada por aquele que a recebe. Para Silviano Santiago, em sua obra *Meditação sobre o ofício de criar* (2008), esta

atitude de recepção participativa é algo que colabora com a literatura, delegando ao leitor participar em sua construção.

Não há um pacto muito claro entre o autor da autoficção e seu leitor, rompe-se com o pacto autobiográfico leujeniano, que previa correspondência entre autor, narrador e personagem, mas não se entra totalmente no pacto romanesco, conforme já mencionado anteriormente. Em alguns momentos eles parecem indissolúveis. O pesquisador Manuel Alberca, em “El pacto ambíguo y la autoficción”, capítulo presente em *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção* (2013), observa o aumento da importância do leitor na escrita contemporânea, em conjunto com a do próprio autor: “[...] pienso que la cada vez más evidente y creciente presencia del autor en la obra literaria y la paralela importancia de la figura del lector, como um elemento de referencia en la obra y de su poder modulador, impiden ambos excesos”. (ALBERCA, 2013, p. 22)

Para se completar a leitura da obra, seu “sentido”, conhecer os dados biográficos daquele que escreveu pode ser uma boa saída. Manuel Alberca faz uma importante reflexão sobre a questão da influência de se conhecer a biografia do autor:

El conocimiento de los hechos biográficos del autor permite apreciar las coincidencias y divergencias, las lagunas del relato, las fantasías e imaginarios que aquel deposita en su personaje. Posteriormente, el lector debe comprender que los elementos biográficos y las ilusiones directas o indirectas al mundo del autor se han convertido en signos literarios al insertarse en relato de ficción, sin perder totalmente su referencialidad o factualidad externas. A partir de ahí la explicación biográfica por si sola, es ya insuficiente. (ALBERCA, 2013, p. 23)

Associando esta ideia à leitura de José, e por consequência a de outras de suas obras, chegaremos à conclusão de que conhecer a biografia de Rubem Fonseca não é pré-requisito para sua leitura. Porém, ao conhecê-la, sua recepção poderá se estabelecer num patamar totalmente diferenciado e informações que passariam batidas a um “leitor comum” podem funcionar como chaves de leitura na visão de um leitor conhecedor desses dados. Isso fica claro quando observamos o quanto Rubem Fonseca trabalha com a intertextualidade, retoma personagens, situações e lugares, sempre estabelecendo conexões de forma sutil, porém eficiente. Ou seja, além de referenciar situações reais, o autor se autorreferencia.

Não é necessariamente uma cópia do que já escreveu, mas uma reinvenção, inclusive de si mesmo.

7.1.3 José e outras autoficções

Mesmo tendo por classificação básica o enquadramento no “gênero” da autoficção, as produções dos últimos anos apresentam diferenças entre si na forma de trabalhar a ficcionalização do “eu”, sejam diferenças de temas, de foco narrativo, de enredo ou outras. Para exemplificá-las selecionamos alguns textos que podemos associar à escrita autoficcional. São eles *Chove sobre minha Infância* (2000), de Miguel Sanches Neto; *O Falso Mentiroso* (2004), de Silviano Santiago; *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza; *A chave de casa* (2008), de Tatiana Salem Levy e *Divórcio* (2013) de Ricardo Lísias. A seguir, comentamos alguns aspectos dessas obras, fazendo recortes que visam estabelecer comparações com nosso objeto de estudo, buscando inscrevê-lo no panorama da produção narrativa brasileira contemporânea.

Miguel Sanches Neto, em *Chove sobre minha infância* (2000), usa sua voz para dar vida a um Miguel, também seu homônimo, como José o é de seu autor, de diversos momentos, seja o menino, que perde o pai cedo e se vê obrigado a aceitar as imposições do padrasto, o adolescente, em busca de alguma liberdade ou o adulto disposto a não aceitar o destino que a vida parecia lhe impor. A família é sua referência, seja através da admiração e ingenuidade da criança ou mesmo daquilo que não deseja ser. Já adulto o narrador revisita o interior do Paraná, mas principalmente, seu próprio interior, dando densidade psicológica ao romance.

O Falso mentiroso (2004), de Silviano Santiago traz um narrador em primeira pessoa, Samuel, que perpassa a narrativa jogando com as verdades sobre sua vida, principalmente sobre sua origem. As versões que cria são lançadas ao leitor e logo na sequência desmentidas ou substituídas dando movimento ao texto. Temas presentes na autoficção são trabalhados na obra: noções de verdadeiro e falso, imaginação, sujeito fragmentado, entre outros, porém não se confirma essa hipótese de ser um texto autoficcional. Ao contrário disso, o que percebemos no texto é a presença de um jogo metaficcional justamente utilizando como peças centrais os elementos citados acima, intensamente presentes na autoficção. Aqui, a questão

autoficcional está muito mais ligada à presença da metaficção do que de referências pessoais, trazendo para o texto algumas das ideias teóricas presentes nos ensaios de Silviano Santiago, e discutindo-as com o leitor, através do protagonista.

O Falso Mentiroso surge como um texto bem-humorado, porém que passa longe de ser leve, pelo trabalho com a metalinguagem, exigindo o empenho de seu leitor. Através da presença constante da dúvida, Santiago leva o leitor a elaborar suas próprias hipóteses sobre os fatos, sobre o que aconteceu e aquilo que poderia ter acontecido.

Anna Faedrich Martins trabalha com a análise deste romance em sua tese:

Arriscaríamos dizer que *O falso mentiroso* funciona como uma “meta-autoficção”, pela presença, no texto, de uma reflexão profunda de todas essas noções pertinentes à prática da autoficção. A partir dessa constatação, podemos falar no “jogo autoficcional em *O falso mentiroso*”, uma espécie de brincadeira com o leitor, ou, até mesmo, uma provocação à moda machadiana. A autoficção propriamente dita já é um jogo de esconde-e-revela, de afirmação-e-negação, de ambiguidades. *O falso mentiroso* é um jogo com o jogo próprio da autoficção. (MARTINS, 2004, p. 61)

Em *O filho eterno* (2007), Cristóvão Tezza mostra a relação entre o narrador e seu filho portador de síndrome de Down. A convivência com o garoto traz, junto aos problemas relacionados ao crescimento e desenvolvimento de uma criança especial, uma reflexão sobre o seu próprio modo de compreender o mundo. O narrador vai, aos poucos, construindo a necessidade de se viver um dia de cada vez e isso é transmitido às outras áreas de sua vida. Além do convívio de um pai com seu filho especial, o texto traz um processo de mergulho interior, de desabafo, de ficcionalização de uma experiência.

Dos quatro romances citados, o único que possui um narrador em terceira pessoa é *O filho eterno*. Em entrevista à Anna Faedrich Martins o autor afirma que optou pelo uso da terceira pessoa, uma vez que desejava uma “recepção literária de sua obra”. Tezza diz que essa foi “a grande chave técnica do livro porque **não me envolvi**. A terceira pessoa me deu liberdade para lidar com o narrador. Eu trabalho escancaradamente com dados biográficos: eu tenho um filho com síndrome de Down e esse é o tema central do livro”. (MARTINS, 2004, p. 173) Confessa, também, que fez um registro ficcional sobre seus dados biográficos, através de um discurso confessional, em que trata da história de um pai e o nascimento do seu primeiro filho, Felipe, portador da síndrome de Down.

As memórias de um passado repleto de pendências e a viagem exterior/interior são assuntos que ganham destaque em *A chave de casa* (2008) de Tatiana Salem Levy. No romance a autora explora sua própria origem judaica e também o fato de ser nascida no exílio, em decorrência do envolvimento político dos pais, e os relaciona com a história do país. A protagonista recebe de seu avô uma chave, que supostamente será a da casa na terra natal dele, mas sua principal herança será o desejo de buscar as origens, o que acaba por fazer, também, com que a narradora repense sua própria identidade.

Ricardo Lísias, em *Divórcio* (2013), traz o protagonista, seu homônimo, tentando superar as dores, não só do abrupto rompimento de um relacionamento amoroso, mas também de uma rede de intrigas criada pela ex-mulher. Seu sofrimento é representado com a metáfora que cria da perda de sua pele, a exposição dolorosa frente aos problemas que enfrenta. O livro é dividido em 15 capítulos, ou quilômetros, representando a trajetória que o protagonista faz para tentar superar o trauma da separação, e também a primeira corrida que resolveu fazer para sua recuperação. O que mais chama a atenção na narrativa é a aproximação que se tem entre os fatos que ocorrem no enredo e o que se sabe do autor (de acordo com artigo de Renato Tardivo para a revista eletrônica *Amálgama* (2014) sobre seu processo de divórcio), em meio às tênues barreiras entre a ficção e a exposição de pessoas reais.

Outra semelhança a ser notada entre estas obras é a forma como as relações familiares são trabalhadas. A busca pela identidade do personagem central em meio a sua essência familiar fará de Miguel (em *Chove sobre minha infância*) e da narradora de *A chave de casa* viajantes em meio às descobertas dolorosas de suas origens. Já em *Divórcio* e *O filho eterno* ocorre um jogo de descobertas acerca daqueles que cercam seus protagonistas. No primeiro há a apresentação da esposa através do seu diário, relatando sua traição e seus sentimentos em relação ao marido. No segundo, o pai descobre e redescobre seu filho especial todo o tempo e torna a convivência com ele um aprendizado eterno.

Ao compararmos essas produções com José é possível constatar que, assim como nos outros romances citados, há o desejo de se trabalhar com os conflitos internos do “eu” em conjunto com os problemas familiares. As perdas, os amores, as dores são trazidos de um passado que necessita de uma nova visita, ao mesmo tempo em que se constrói uma reflexão sobre a existência.

A angústia toma conta dos protagonistas, que parecem desorientados nessa busca por si mesmos, tanto *José* como as outras obras mencionadas têm momentos de densidade psicológica, em meio à desorientação do mundo atual. As narrativas se ocupam em recuperar o passado, as dores mal resolvidas, porém sem trazer soluções, apenas expô-las, sem finais felizes, ou melhor, sem finais.

Notamos que, tanto *José*, como as outras narrativas, focam o início dos problemas, ou das questões pertinentes de análise de seus personagens no período da infância, ou início da fase adulta. Tratam-se de conflitos familiares, como é o caso de *Chove sobre minha infância*, ou *O Falso mentiroso*, que desestruturam a base do protagonista, criam traumas. Porém as questões podem surgir mais tarde, como é o caso de *Divócio*, em que o problema está na fase adulta. Ou ainda, em *O filho eterno*, em que o protagonista já é pai. Enfim, a família é o berço das questões a serem resolvidas na autoficção e *José* não foge dessa regra, à medida que sofre com as perdas familiares.

Um aspecto interessante, ainda, a se pensar na comparação entre *José* e *O Falso mentiroso*, especificamente é a questão da metaficção. Produz-se um livro de memórias, que podem ter sido ficcionalizadas, ou não, e em cima delas ainda se fala de seu processo de produção. Ou seja, ambos trazem instruções sobre si, orientando (ou confundindo) seu leitor sobre de que forma recepcionar o texto.

7.1.4 Autoficção e autobiografia

Ao realizar a leitura de *José* podemos pensá-lo, também, enquanto um texto de cunho autobiográfico escrito em terceira pessoa, portanto, faz-se necessário explicar o que é autobiografia e citar suas principais características. Para Philippe Lejeune, trata-se de: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” Lejeune distingue algumas condições para que haja a autobiografia: “[...] é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”. Mas, na continuidade de seu raciocínio levanta algumas questões que fazem a autobiografia desviar da rigidez dos critérios acima: “[...] é perfeitamente possível que haja identidade entre o narrador e o personagem principal sem o emprego da primeira pessoa.” E conclui que a autobiografia nesse

caso, utilizando-se da terceira pessoa, será: “[...] uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia.” (LEJEUNE, 2008, p. 16) Assim, Lejeune considera que usar a terceira pessoa num texto autobiográfico pode indicar orgulho de si próprio ou até humildade. Em *José*, as duas hipóteses parecem defensáveis.

Para Clara Rocha, em seu livro *Mascaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiografica em Portugal* (1992), a autobiografia também é criação literária, à medida que busca algo que foi perdido na distância entre o eu de hoje e o eu do passado. Essa modalidade ganharia destaque a partir do Romantismo, momento em que o individualismo está em voga, já que uma das necessidades do homem daquela época era sua afirmação pessoal para ser aceito enquanto ser social.

Pensando na semelhança entre a autoficção e a autobiografia, podemos classificar a autoficção enquanto uma forma pós-moderna de autobiografia em que o autor romanceia o que efetivamente viveu, reconstrói sua realidade tornando-a subjetiva, havendo, além disso, a tendência à autorrevisão. Para a pesquisadora Anna Faedrich, na autobiografia geralmente o narrador-protagonista é alguém famoso, despertando interesse do público leitor. A figura do narrador, aliás, seria algo a se diferenciar entre as duas modalidades, enquanto na autobiografia narrador e autor são predominantemente a mesma entidade, na ficção, ou, no caso, na autoficção, a distância entre eles pode existir. Para Manuel Alberca: “Frente ao autobiógrafo el novelista postula tacitamente lo contrario el principio de distanciamiento del autor com su narrador” (ALBERCA, 2013, p. 27)

Anna Faedrich Martins destaca, em sua tese, a reflexão da escritora francesa Chloé Delaume. Para Delaume, a autoficção é uma negociação da dor, o autor passa suas dores pessoais para a obra, não como na autobiografia, mas ficcionalizando-as. O exemplo mais comum é o da transposição das dores familiares. Enquanto a autobiografia exagera nos aspectos positivos da realidade do autobiografado, na autoficção as fragilidades são expostas, as mazelas são trazidas à tona sem pudores e sem medo de possíveis acréscimos e exacerbações.

Para o escritor Daniel Galera, em entrevista ao site do Jornal *O Globo* (2015), a principal diferenciação que se pode fazer entre as duas modalidades de escrita encontra-se na forma como são recepcionadas por seu público leitor. Enquanto na autobiografia esperamos encontrar a figura do autor, na autoficção

sabemos que poderemos encontrar o autor, mas não se tem certeza de como isso será feito, cabendo ao leitor trabalhar com hipóteses, contrapondo o que se sabe da biografia daquele que escreveu e o que o romance traz de aparentemente concreto. Ele lembra, ainda, que a forma de se recepcionar a obra vai depender também da sua divulgação, da maneira como chega às mãos do leitor: “os rótulos dependem muito de uma postura assumida pelo próprio autor ou proposta pelos editores que podem anunciar o texto como autobiográfico, autoficcional”. Aqui vale lembrar questão já mencionada, a de que a capa de *José* pode indicar, caso o leitor saiba o primeiro nome de Rubem Fonseca, tratar-se de um texto autobiográfico, ou autoficcional.

A autoficção, ao mesmo tempo em que se distancia da verdade biográfica, aproxima-se do mais profundo estágio interior daquele que escreve, o “corpo” do autor está mais presente do que na autobiografia. Para Galera, na entrevista citada acima: “A autoficção seria um tratamento ficcional livre da matéria biográfica, abrindo mão do compromisso total com os fatos para se aproximar da verdade íntima. Um pouco diferente do relato autobiográfico, que presume uma abordagem mais factual”.

Sobre a relação do tempo com estas duas modalidades de escrita, é importante ressaltar que a autoficção pode trazer o passado, as memórias daquele que escreve, mas o compromisso com ele será verdadeiramente da autobiografia. Galera comenta ainda: “A autoficção não é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor.” (em entrevista ao site do Jornal *O Globo* (2015))

Para Anna Faedrich Martins, a importância de um passado detalhadamente recuperado vai de encontro à autobiografia pela necessidade intrínseca do possível “famoso” de contar seu começo: “Na autoficção, o autor não escreve sobre sua vida seguindo uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional a autoficção também não tenta dar conta de toda a história da vida de uma personalidade.” (MARTINS, 2004, p. 24). Assim, ao contrário da autobiografia, a autoficção pode se ocupar de um recorte da vida do autor, escolhido por ele de acordo com seu grau de relevância, o que parece acontecer em *José*.

Dentro dos estudos sobre esta modalidade, a tendência apontada pelos teóricos contemporâneos é a de que a autoficção venha a ter mais prestígio do que

a autobiografia dentro da Literatura. A autobiografia estudada por Lejeune enquanto gênero seria futuramente posta de lado pelos estudos literários, tendo em vista sua composição não ocorrer com base na ficção.

Em complemento a essa ideia, Doubrovsky, no ensaio “O último eu” (2014), enxerga a produção autoficcional pautada pela matéria autobiográfica, porém trabalhada de forma ficcional. Assim, esta aplicação autoficcional seria o meio para que houvesse a criação do texto. A autoficção, diferente da autobiografia, consegue trabalhar com material biográfico e escapar da depreciação, o compromisso com a realidade daquele que escreve não existe.

É possível encontrar, nos estudos sobre autobiografia e autoficção, algumas tendências neutras ou que fazem uma espécie de meio-termo entre as duas modalidades. Uma delas seria o romance autobiográfico, que estaria muito mais próximo da autobiografia, porém trata-se de uma espécie de jogo de adivinhações, o que é para ser o mais próximo da realidade, mas que pode trazer alguns pontos obscuros ao leitor. Para o teórico Bulhões Carvalho, citado na tese de Anna Faedrich Martins, haveria, ainda, o termo “alterbiografia” (MARTINS, 2014, p. 141), tendo em vista toda autobiografia ser um pouco criação. Ambas se situam na intersecção entre a autobiografia e o romance.

Sobre a situação da literatura contemporânea, mesclando gêneros, o escritor Silviano Santiago, em palestra transcrita para o ensaio “Meditação sobre o ofício de criar”, publicado no periódico *Aletria* (2008), considera que essa mistura seria benéfica à medida que conseguira:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambos, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhes outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

Ao ser lançado no mercado editorial *José* despertou interesse pelas semelhanças biográficas do protagonista com o autor Rubem Fonseca. Aqui vale ressaltar que *José* foi e é encarado por diversos críticos como um texto de cunho autobiográfico, porém, para Deonísio da Silva, escritor, amigo do autor e um dos maiores conhecedores de sua obra, seria muito mais que uma autobiografia: “José, ao contrário do que alguns comentaristas vêm apontando, não é uma autobiografia

disfarçada, mas o pedaço suculento de um memorial exuberante, entretanto, interrompido antes dos 30 anos”. (entrevista ao *Jornal do Brasil* em 2014)

Tendo em vista a reflexão acima, podemos pensar na questão do discurso de memórias que Rubem Fonseca brilhantemente explora em sua narrativa. É através dele que dá ares de ficção ao seu próprio passado, remete, como o da maioria das pessoas, a uma vida sem grandes acontecimentos.

Ou seja, arriscaria estabelecer paralelo com uma passagem do poema “Infância”, de Carlos Drummond de Andrade: “E eu não sabia que minha história era mais bonita que a de Robinson Crusoé”. Com esse trecho é possível refletir sobre o quanto as pessoas consideram suas vidas “normais” em comparação com um romance, por exemplo, o quanto a literatura lhes parece distante de suas realidades. Essa é uma hipótese para a criação de José, uma vida normal transformada em ficção completa-se, ganha ares de aventura, de história, e até de fantasia.

Já para o fato de a narrativa ser interrompida na faixa dos trinta anos de seu personagem (ou autor), podemos imaginar tratar-se da memória seletiva, ou seja, o autor escolheu do seu passado as lembranças que, de alguma forma, lhe são mais caras, podendo ser boas ou ruins, mas que mereceriam ser compartilhadas.

7.1.5 Autoficção e memórias

Ao se falar sobre a transposição da memória para o papel são diversos os aspectos que podemos observar. Há momentos em que relembrar algo que ficou no passado pode ser extremamente custoso, como no período pós-primeira Guerra Mundial, por exemplo, quando o que imperou foi a dificuldade de se passar o sofrimento para as palavras. Para o teórico, Walter Benjamin: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. (BENJAMIN, 1987, p. 198) Assim, é possível imaginar que estes seres gostariam de ser agraciados pelo privilégio do esquecimento.

A revisitação do passado, por meio das memórias, trabalha com a retomada de sentimentos, que muitas vezes são difíceis de recompor. Para Ana Maria Lisboa de Mello, “A emoção tem um papel preponderante no funcionamento da memória, o que se pode comprovar no fato de que, ao se explorar o passado, surgem sempre

as mesmas imagens, justamente aquelas que tiveram uma carga emocional muito forte”. (MELLO, 2013, p. 14)

Para Jacques Le Goff (2013), teórico que aborda as relações da história com a memória, esta seria a propriedade de conservar certas informações, através da pluralidade de impressões que se tem sobre determinado assunto. Ele complementa, afirmando que se trata de um elemento essencial da identidade humana.

Portanto, é importante observar, na produção da autoficção, a maneira como se trabalha com o tempo. O retorno ao passado parece ser algo natural, a necessidade do autor de buscar suas próprias memórias e as anteriores às suas impõe a ele a revisitação:

[...] a escrita literária seria uma autoficção, na medida em que o autor revela o processo de ligar o seu próprio passado ao de seus ancestrais, ou seja, reconstituir a própria história e a própria identidade, recordando o que ficou reprimido, as experiências traumáticas da família [...] (MELLO, 2013, p. 15)

Analisando a novela *José* percebemos que o autor utiliza o recurso narrativo das memórias para sua criação. O narrador de *José* vai em busca do conjunto de lembranças que compõe a memória da personagem para situá-lo no mundo, criar um sentido para seu passado, inseri-lo na história.

Para Paul Ricoeur, é através do discurso de memórias que podemos comungar com o passado e, através da sua ficcionalização, criar um sentido para o que aconteceu. A desconfiança sobre a memória seria gerada por sua função exclusiva: “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar”. (RICOEUR, 2007, p. 40). O ato de lembrar poderia acontecer de duas formas: ter uma lembrança ou ir em busca dela, memória ou rememoração.

Em *José*, as lembranças vêm num fluxo contínuo, não se nota tom de sofrimento em seu resgate, e o narrador ainda nos confessa a ambição de que as lembranças possam ser plenamente autênticas, ocultando-se ou minimizando-se o uso da imaginação. Ricoeur pondera, também, que a imaginação e a memória têm como ponto semelhante a contraditória presença do ausente. Dessa forma, a ficção

pode se utilizar daquilo que jamais existiu, do que existe e do que um dia já aconteceu.

A narrativa traz as memórias do personagem de forma cronológica, porém já no início do texto o narrador realiza uma espécie de acordo com seu leitor, mencionado acima, falando sobre o que é a memória, encarando-a positiva e também negativamente. Segundo ele, a memória pode ser “o instrumento da nossa salvação”, citando Dostoiévski, ou ainda, citando Joseph Brodsky, “a memória trai a todos, é uma aliada do esquecimento, é uma aliada da morte.” (FONSECA, 2011, p. 5). Neste acordo o narrador explica ao leitor que deve esperar que a memória de José tenha lacunas, ou falhas e também fala sobre autobiografia. Para uma melhor compreensão devemos transcrevê-lo integralmente:

Ao falar de sua infância José tem que recorrer à sua memória e sabe que ela o trai, pois muita coisa está sendo lembrada de maneira inexata, ou foi esquecida. Mas ele gostaria de concluir ao fim dessas lembranças tumultuadas, que a memória pode ser uma aliada da vida. Sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor, e mente para si mesmo. Mas aqui, se alguma coisa foi esquecida, ele se esforçou para que nada fosse inventado. (FONSECA, 2011, p. 6)

Ao longo do texto o narrador sempre vai atribuindo aquelas recordações ao protagonista, como se quisesse destacar constantemente que o responsável pelo que está sendo dito é esse personagem, termos e expressões ligados ao ato de lembrar recheiam a narrativa: “Agora **ele** se lembra”. (grifo meu) (2011, p. 8), ou ainda, “José vagueia em suas lembranças” (2011, p. 9). Isso faz parecer que o narrador deixou totalmente a cargo de José esse trabalho de volta ao passado.

Fica claro que a recuperação das memórias pode trazer lembranças necessárias, importantes, porém, também poderia servir apenas para confundir o indivíduo, traí-lo, com falsas recordações. O narrador acaba definindo a narrativa através da expressão “lembranças tumultuadas” (FONSECA, 2011, p. 6), que pode demonstrar ao leitor que o que virá a seguir é complexo, vindo de acontecimentos conturbados, ou, simplesmente confuso, pela forma inexata com que são recompostos no transcurso do tempo passado.

Em José há um percurso da memória do personagem/autor, que decide fazer uma espécie de revisão de seu passado. É através do discurso de memórias que o narrador de José vai refazer a trajetória do protagonista. Associando-o ao

senil autor dessas memórias, podemos pensar que ela enfraquece com o tempo e é através da escrita que poderá ganhar novo fôlego.

Trata-se de um ajuste de contas, uma espécie de reconciliação com o passado. José não tenta resolver suas pendências com os outros e sim consigo mesmo. Os problemas e as perdas familiares, os amores mal resolvidos, o início de uma profissão frustrada, a rejeição inicial sofrida enquanto escritor, e principalmente a maior de todas as perdas, “a de agonia mais longa”, que nunca é esclarecida ao leitor, precisam ser revisitados. A memória, para ele, precisa ser sua “aliada”, seu objetivo é estabelecer um recorte de um período de sua vida, como cita o narrador ao final do texto: “Certamente não conseguiu escrever a história completa da sua vida nesses vinte e poucos anos”. (FONSECA, 2011, p. 163)

O balanço poderá ter saldo positivo ou negativo, tudo depende da tentativa de se extinguir os medos e fantasmas do passado de José. Há a necessidade de se realizar aquilo que Ricoeur chama de “trabalho de luto”, vivenciar as dores da alma, para só então conseguir saná-las. Retomaremos esse aspecto mais adiante em nossa análise.

Lembranças que poderiam causar sofrimento ganham um tom de naturalidade, como se ao personagem restasse se conformar com os problemas pelos quais passou, deixá-los para trás:

Num dia nublado José foi visitar a casa onde passara sua infância. A casa continuava bela e imponente. Começou a cair uma chuva fininha e José ficou contemplando a casa sem sentir nostalgia ou melancolia ou ter qualquer tipo de lembrança. Lembrou-se de um provérbio conhecido, “águas passadas não movem moinhos”. (FONSECA, 2011, p. 125)

Segundo informação do narrador, o exercício de relembrar vai exaurindo José (cansaço proveniente da idade?), com isso ele prevê a interrupção das memórias: “Cansado de ficar recordando, José quer parar um pouco e depois, mais tarde, bem mais tarde, voltar a recapitular as coisas que aconteceram em sua vida. Mas quer lembrar um episódio, que se esqueceu de relatar.” (FONSECA, 2011, p. 133).

Na leitura, é possível sentir que as perdas familiares, e aí podemos incluir a perda financeira, quando ainda criança, são superadas por José, nenhuma delas parece deixar grandes marcas em sua personalidade. O “trabalho de luto”, sobre o qual já mencionamos, parece ser realizado com eficiência. A grande exceção, bem

marcada através da expressão “pior de todas”, é a perda sobre a qual afirma que não irá falar no momento, cujo trecho está transcrito a seguir: “Foram todas perdas muito dolorosas. Mas, sobre a pior de todas, a de agonia mais longa, ele prefere não falar agora.” (FONSECA, 2011, p. 157)

Assim, jamais saberemos qual foi sua maior perda. Se pensarmos na novela com alto grau de referencialidade quanto à biografia de seu autor, arriscaríamos, de acordo com hipótese levantada por Sissa Jacoby, no ensaio “A infância ou a arte de andar e ler: uma leitura de José [de] Rubem Fonseca” (2013), dizer que a dor de agonia mais longa poderia ser a morte de sua esposa em 1997, após padecer de uma doença degenerativa. E ao confirmar essa hipótese notamos que, especificamente nessa situação, houve a má realização do “trabalho de luto”. É como se a dor da perda da esposa, que não aparece na narrativa, fosse algo tão pesado para o autor a ponto de não querer nem falar sobre o assunto, para não trazer de volta lembranças que lhe causam sofrimento. Somado a isso, temos a expressão “de agonia mais longa”, que poderia indicar o tempo extenso que passou ao lado da mulher vendo-a sucumbir à doença.

Ao pensarmos no texto enquanto autobiográfico, ou autoficcional, verificamos que, excetuando a referida “dor maior”, as supostas dores e culpas vão sendo superadas. O discurso de memórias parece bem realizado, mesmo havendo o que o narrador demonstra serem dificuldades de ordenação, que conforme já mencionamos, podem ser estratégias narrativas ou o relato (no caso de se tratar da trajetória de Rubem Fonseca) de alguém que já não possui uma memória tão eficiente, a ponto de resgatar o passado com fidelidade.

8 CRÔNICA HISTÓRICA EM JOSÉ

O narrador vai relatando a vida de José e em conjunto vai compondo um quadro histórico do Rio de Janeiro de sua infância e fase adulta. A trajetória do personagem se confunde com a história da cidade, que funciona ao mesmo tempo como cenário para suas aventuras e influência para suas ações, enquanto cidadão mineiro-carioca e, posteriormente, enquanto escritor.

Não há exatamente nostalgia na recuperação das memórias de José, mas sim um retrato de uma cidade que vive momentos distintos. Primeiramente encontramos na narrativa a descrição do Rio de Janeiro, enquanto um promissor ambiente de trabalho para a vinda da família; depois vêm o crescimento exagerado da cidade, as ocupações irregulares e a decadência do centro boêmio, despedindo-se de seu ar romântico.

Além do percurso da cidade em momentos do passado do protagonista, as memórias de José convivem com a proximidade da escritura da novela, com referências ao presente. Ao narrador caberá realizar esta ligação do José de ontem com aquele que rememora, seja através do conjunto aparentemente desordenado de lembranças: “José vagueia em suas lembranças”. (FONSECA, 2011, p. 9); de uma lembrança que fica mais clara: “Agora ele se lembra [...]” (FONSECA, 2011, p. 8), ou ainda, “Mas recorda com nitidez o que mais impressionou naquele dia”. (FONSECA, 2011, p. 32) Ou seja, o texto parece obedecer a velocidade com que as memórias do protagonista são resgatadas.

A comparação com o presente da narração torna-se inevitável à medida que as lembranças vão se recompondo, como quando o protagonista se lembra dos entregadores de sua adolescência, incluindo ele mesmo, em paralelo com os da atualidade:

Recentemente, José tem encontrado nas suas caminhadas pela manhã bem cedo, por volta das cinco horas, os entregadores de um jornal matutino. São adultos, que usam camisas estampadas com o nome do jornal no peito e nas costas, e na manga está escrito *Runner*, o termo inglês que significa, entre outras coisas, mensageiro, indivíduo que entrega mensagens, encomendas etc. No tempo de José, o nome dessa função era entregador mesmo, não estávamos numa época de eufemismos anglicizados, como a de hoje. (FONSECA, 2011, p. 39)

Em outro fragmento, essa ligação com o tempo atual faz-se com uma revelação, a de que hoje José é escritor, no presente da escritura da obra: “Ele se

orgulha de ter nascido em Minas e gosta quando o chamam de escritor mineiro”. (FONSECA, 2011, p. 55)

A ponte com o passado se materializa também através dos retratos descritos na narrativa, sejam eles da família do protagonista: “José tem até hoje uma foto [...]” (FONSECA, 2011, p. 12); ou os retratos do Carnaval, que em conjunto com suas lembranças vão reconstruir algo que já não existe mais: “Hoje, ele vê as fotos antigas do Carnaval, e aqueles foliões e folionas, mortos e esquecidos, são efemeramente ressurrectos pela sua imaginação.” (FONSECA, 2011, p. 92)

A história de ontem também convive com a história anterior a José. Suas memórias são trabalhadas em conjunto com a pesquisa histórica. O narrador vai em busca da história da loja em que o pai de José trabalhou, logo que chegou ao Brasil, o Parc Royal. Além de contar como o pai de José conheceu a mãe e como foi sua ascensão profissional, o narrador traz um breve histórico da loja:

O Parc Royal fora fundado em 1875, pelo português Vasco Ortigão, filho do conhecido escritor português Ramalho Ortigão, e tornara-se em pouco tempo o mais importante estabelecimento comercial do Rio, com inovações que cativaram os consumidores, como a exibição dos preços de todas as mercadorias e a distribuição de catálogos ilustrados. (FONSECA, 2011, p. 20)

A história do Parc Royal se cruza com a de José no ponto em que o pai, após trabalhar lá, junta dinheiro e consegue abrir seu próprio estabelecimento em Minas Gerais. Não conseguindo manter seu negócio, vai à falência e se vê obrigado a mudar para o Rio de Janeiro com a família. Assim, o estabelecimento terá um papel fundamental na trama à medida que servirá de escola para o pai de José aprender sobre o comércio, ao mesmo tempo em que será sua fonte de inspiração para a criação do próprio negócio.

A história da cidade do Rio de Janeiro também se faz presente com uma breve exposição sobre a criação do teatro municipal:

O Theatro Municipal foi inaugurado em 1909. Uma grande orquestra executou o hino nacional, a sinfonia *Insônia*, de Francisco Braga, o noturno da ópera *Condor*, de Carlos Gomes, bem como a abertura da ópera *Moema*, de Delgado de Carvalho. Mas o que fez mais sucesso foram as palavras do poeta Olavo Bilac, que ao concluir um discurso foi “delirantemente aplaudido e chamado ao proscênio”. A leitura dos jornais da época mostra que os poetas, de então, gozavam de prestígio idêntico ao dos astros da música popular e da televisão de hoje. (FONSECA, 2011, p. 54)

Diferentemente do Parc Royal, que esteve presente na história familiar de José, o teatro municipal não interfere de forma tão direta em sua trajetória, assim, com esse fragmento, podemos identificar dados de uma pesquisa histórica que a princípio não parece tão importante aos fatos da narrativa. Porém se observarmos esse trecho com atenção verificaremos que, além da referência histórica a um ponto turístico e cultural de grande importância no cenário artístico carioca, destaca-se aqui o resgate da figura do literato no início do século XX, especificamente do poeta. O narrador enfatiza o prestígio que os poetas desfrutavam, comparando-os às celebridades do presente da escritura da narrativa. O tom oscila entre o humor e a ironia. Assim, o que parece mais uma digressão histórica dentro do texto, na realidade traz uma reflexão sobre o fazer literário.

Em outro momento do texto, a referência histórica surge com a relação entre sua família e a família real portuguesa do século XIX, quando se fala da avó de José, que teria, supostamente, jogado uma bomba no palácio de Queluz, em Portugal: “Apesar de anarquista convicta, ela orgulhava-se de ter entre os antepassados um tataravô que fora estribeiro-mor durante o curto reinado de Dom Miguel”. (FONSECA, 2011, p. 62)

Partindo das histórias contadas pela avó de José, o narrador faz um breve resumo da história da monarquia portuguesa no Brasil, utilizando as lembranças familiares de José somadas às opiniões de sua avó: “José não resiste a contar um pouco da nossa história sem o rancor antipedrista de Maria Clara.” (FONSECA, 2011, p. 64) Em certo momento, inclusive, dá-se voz a essa avó:

“Então” agora quem fala é Maria Clara, “esse sacripanta, por enfrentar problemas no Brasil, voltou para Portugal, entrou em guerra com Dom Miguel, ganhou, proclamou-se Dom Pedro IV, rei de Portugal e do Algarve, e nós miguelistas fomos sofrer nas masmorras. Onde o meu tataravô, que era estribeiro-mor, foi enforcado”. (FONSECA, 2011, p. 65)

Primeiramente, é interessante pensar no papel dos familiares de José que, supostamente, estariam presentes em um grande momento histórico. Notamos que tanto o tataravô de Maria Clara, quanto ela mesma, são personagens secundários no registro histórico. Também podemos pensar na associação entre a origem do autor do texto, cujos pais eram portugueses, e uma tentativa de ficcionalização de si e da própria história oficial.

Além disso, há a referência aos estudos de cronistas, muito anteriores ao nascimento de José, buscando-se um retrato antigo do Rio de Janeiro, e de como seria a origem de certos problemas sociais ainda existentes. Fala sobre João do Rio e seus comentários sobre o consumo de ópio em 1908. Ou ainda, em outro momento, faz uma crítica à visão de um cronista:

O escritor Ribeiro Couto, um dos cronistas da cidade, escreveu: “Na Lapa posso olhar melhor os homens decaírem, decaírem, roídos pelo vício”. Mas isso foi em 1924, antes de José ter nascido. Para ele, os frequentadores da Lapa [...] não parecem ‘roídos pelo vício’, porém normais e bem comportados. (FONSECA, 2011, p. 71)

O retorno da narrativa ao passado histórico também ocorre em relação à história da ficção. Como fala dos cronistas também menciona, ao longo do texto, diversos poetas, filósofos e escritores famosos. Um deles é Stefan Zweig, sobre cujos dados biográficos o narrador vai explicar brevemente:

Stefan Zweig era um escritor austríaco de ascendência judaica que fugiu da Áustria dominada pelos nazistas. Morou algum tempo na Inglaterra e depois veio para o Brasil. Suicidou-se no dia 23 de fevereiro de 1942, talvez influenciado pelos êxitos dos nazistas na Europa naquela ocasião. (FONSECA, 2011, p. 76)

Em sua viagem histórica José chega ao Carnaval, que se destaca na narrativa, conforme comentamos anteriormente. Além de tratar de sua beleza e da admiração que José nutre pela festa, o narrador traz um breve apanhado da trajetória histórica do Carnaval carioca. “Para os pobres e remediados, muitos clubes esportivos ou recreativos promoviam bailes, em salões ou quadras de esportes”. (FONSECA, 2011, p. 95) Ou, ainda, mais à frente, culminando nas escolas de samba: “Em 1932, na Praça Onze, aconteceu o desfile inaugural das escolas de samba”. (FONSECA, 2011, p. 99) Em outro fragmento: “As escolas de samba, hoje integradas por milhares de participantes, são agremiações surgidas nas comunidades carentes dos morros ou da periferia da cidade”. (FONSECA, 2011, p. 101)

Assim, o autor faz um levantamento histórico que demonstra a transformação pela qual passa o Carnaval carioca. Isso ocorre no mesmo capítulo em que é descrito o envolvimento emocional, afetivo e psicológico, porém à distância, do protagonista da novela com a referida festividade. José inicia seu relacionamento, ou melhor, sua observação do Carnaval em 1943, porém as

transformações pelas quais a festa já passou são lembradas para contextualizar essa fase. Conforme já mencionamos, o Carnaval é visto como um momento de interação social e essa, certamente, é uma característica que a recapitulação histórica feita pelo narrador de *José* vai demonstrar. Trata-se do encadeamento de fatos que convergem para o desfile das escolas de samba e para o popular Carnaval de rua. Além de percorrer o passado das festividades carnavalescas, *José*, também, nos traz a situação mais atual do carnaval carioca, ou sua última configuração: “Desde 1984 as escolas de samba exibem-se no Sambódromo”. (FONSECA, 2011, p. 101).

A pesquisa histórica da narrativa contempla, além da família real portuguesa e do Carnaval, a histórica Batalha de Alcácer-Quibir (na qual o Rei D. Sebastião teria desaparecido) através do que o pai de *José* chama de “Feitiço de Alcácer-Quibir”:

“Meu filho”, ele disse com dificuldade, “eu já falei do Feitiço de Alcácer Quibir? Quem me contou foi o meu pai, que ouviu a história do pai dele, que ouviu por sua vez do seu pai, é uma história que vem sendo contada há mais de quinhentos anos. Eu fui dominado por este Feitiço, que passa de pai para filho. E você, *José*, tem o Feitiço também. (FONSECA, 2011, p. 152)

Como se dá o feitiço, ou mesmo, quais são suas consequências a esta família não são dados conhecidos com a leitura da novela. Porém, em outro trecho da narrativa, há o indício da presença do feitiço em textos escritos pelo protagonista, que, segundo seu narrador, é descrente nesse aspecto: “*José* já escreveu textos de ficção sobre o chamado Feitiço de Alcácer Quibir, mas ele não acreditava em feitiçaria”. (FONSECA, 2011, p. 152).

Ao associarmos os “textos de ficção” escritos pelo protagonista, mencionados na novela, com a obra do autor de *José*, nos deparamos com uma referência à Alcácer Quibir em *O Seminarista* (2009). O personagem principal, que também se chama *José*, ex-assassino profissional, necessita trocar de nome para fugir do passado e, com isso, explica sua origem:

Vou acrescentar um segundo nome, sei que os homens lá em cima não se incomodam se eu não usar o nome de família, meu pai, meu avô, meu bisavô e os outros todos - minha ascendência é longa, começa na batalha de Alcácer-Quibir, travada em 4 de agosto de 1578. Foi nessa batalha que D. Sebastião, o nosso rei, quer dizer, o rei dos meus bisas e tataras, desapareceu e Portugal se fodeu. O meu bisavô, ou trisavô ou lá o que seja, *José Joaquim* - já disse que tem sempre um *José* na nossa história há mais de quinhentos anos - mas o *José Joaquim*, que era capitão de um dos navios da frota de D. Sebastião, escapou da carnificina de

Alcácer-Quibir, dizem que comeu a mulher do sheik marroquino que também se fodeu nessa batalha. D. Sebastião tinha 26 anos, era um sonhador (...) depois de quinhentos anos eu nasci, mas só me chamo José, sem Joaquim, e Alcácer Quibir sempre foi uma palavra na minha casa.”. (FONSECA, 2009, p. 35 e p.36)

Além de acrescentar o segundo nome do antepassado ilustre, Joaquim, José adota o sobrenome Kibir, em homenagem ao acontecimento da batalha.

Como se sabe o fato mencionado nos dois livros trata da batalha de Alcácer Quibir, ocorrida no Marrocos, em 1578, em que o Rei de Portugal é derrotado e morto. Porém não tendo seu corpo sido encontrado se cria uma série de mitos relacionados a um possível retorno de forma heroica, para a ascensão da pátria portuguesa.

Em *José*, o chamado feitiço de Alcácer Quibir vem de encontro a uma família portuguesa de ancestrais históricos, porém, isso não explica o feitiço, e assim como em relação à “dor de agonia mais longa”, terminamos o texto sem descobrir do que exatamente tratava o referido feitiço. A ligação entre os textos de ficção que José teria escrito e um texto de Rubem Fonseca em que o personagem é envolvido pelo feitiço faz mais sentido para a leitura de *José* do que descobrir, propriamente, do que trata o feitiço e o que causa no enfeitado. Essa ligação é mais uma forma de solidificar o diálogo entre os textos fonssequianos.

Ainda dentro da questão histórica, em outro momento do texto, José, enquanto advogado em início de carreira, confronta-se, no tribunal, com duas personalidades históricas do Direito. Acaba tendo seu cliente inocentado para surpresa dos dois criminalistas: “Esses últimos (réus) tinham como advogados de defesa os dois mais famosos criminalistas da época, Romeiro Neto e Stélio Galvão Bueno”. (FONSECA, 2011, p. 162) Ao pesquisarmos sobre estes dois nomes verificaremos que são personalidades do Direito que realmente existiram. E aqui é interessante citar que entre diversos casos famosos nos quais atuou, Romeiro Neto foi advogado de Gregório Fortunato, em 1956, (conforme consta no Banco de Dados Folha, jornal de 12/10/56), no caso Carlos Lacerda.

Assim, cabe pensarmos na forma como o autor trabalha com a história na narrativa. José está inserido, enquanto protagonista, num momento histórico delimitado, que aqui seriam as primeiras décadas do século XX. Porém, dentro da narrativa, a contextualização histórica vai muito além, e desliza entre outros momentos, sejam eles anteriores à existência do personagem, ou até próximos à

escritura do texto. O narrador parece escapar da trajetória do protagonista para trazer a pesquisa histórica para o texto, porém, busca paralelos com o momento em que José se situa. Isso é feito, conforme já mencionamos, de forma didática, seguindo o tom da narrativa, ou seja, sem rebuscamento. A história é tratada com a mesma objetividade com que são resgatadas as memórias do personagem central da novela.

Voltando à hipótese que lançamos no início de nosso trabalho sobre a possibilidade das digressões históricas servirem para “esticar” o texto, tratando-se de uma compilação de pequenos fragmentos, verificamos que elas acabam fazendo isso pela exagerada extensão que ocupam dentro da narrativa. Porém, constatamos que não são inseridas no texto de forma arbitrária, servindo para compor um panorama da cidade que está sendo (re)visitada, ao mesmo tempo que dialogam com o passado de José. E parecem ser necessárias em dois pontos: primeiramente, à medida que o narrador quer nos trazer explicações e motivações profundas para fatos que ocorreram com o protagonista; servem para o narrador refletir sobre o posicionamento do literato frente a uma cidade que se modifica constantemente pela ação do tempo.

9 JOSÉ LIDO COMO METAFICÇÃO

Ao utilizar a ficção para falar dela mesma podemos pensar que não só *José*, como toda obra de Rubem Fonseca, vale-se do uso da metaficção. Faz-se necessário trazer para nosso trabalho alguns conceitos de metaficção. Elegemos os estudos sobre o tema de Gustavo Bernardo presentes em *O livro da metaficção* (2010), como nossa base teórica para o presente estudo. Cabe aqui falar um pouco sobre como se caracteriza a metaficção antes de partirmos para a identificação desses elementos na novela. O teórico conceitua-a da seguinte forma: “Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. (BERNARDO, 2010, p. 9) Dessa forma, a metaficção é uma espécie de jogo de espelhos, em que dentro do próprio texto é possível encontrar as instruções necessárias ao seu funcionamento, como foi construído e também, como é o caso das narrativas fonssequianas, muitas reflexões sobre o ato da escrita ficcional.

O teórico enfatiza que a metaficção seria uma espécie de afirmação do estatuto de ficção para o texto: “A metaficção é uma ficção que não esconde o que é mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade”. (BERNARDO, 2010, p. 42) Assim, a metaficção vem para o texto contribuir para que o leitor tenha a sensação de estar lendo um texto ficcional, isso esclarece em *José* uma possível dúvida que se possa ter em relação ao seu caráter verossímil.

O jogo metaficcional fica ainda mais explícito nos textos de Rubem Fonseca através de seus personagens escritores. Pensar em alguém que escreve um livro dentro de outro livro nos ajuda a separar o autor do narrador e personagem, levando em consideração que o escritor dentro do texto é construído de forma ficcional. Ainda, cabe ressaltar que a idealização do escritor, enquanto um ser perfeito cai por terra à medida que ele exhibe os procedimentos que usou para a escritura do texto: “Romances metaficcionais, entretanto, rejeitam a noção do escritor como gênio ou como Deus, entendendo antes uma construção social tal qual o leitor”. (BERNARDO, 2010, p. 51) E em *José* ainda temos o protagonista que, apesar de ser descrito como alguém repleto de qualidades, mostra-se tão humano quanto qualquer outro ser.

O perigo da metaficção dentro do texto vem da sua relação com a realidade, sendo um questionamento dentro do próprio texto, como uma espécie de jogador jogando contra seu próprio time. Passa ao leitor do texto questões sobre ele próprio, mas nem sempre transmite as respostas, como é o caso de José: “A metaficção desconfia da realidade, logo desconfia do realismo. A metaficção desconfia do autor, logo desconfia, também, do leitor. A metaficção desconfia de si mesma, logo desconfia de qualquer presunção de identidade”. (BERNARDO, 2010, p. 259)

Em José, podemos demonstrar a exploração da metaficção sob suas diversas faces. A maneira de se construir um leitor e partindo desse um futuro escritor é representada na figura de José. Destaca-se a formação do personagem enquanto leitor e a relação que isso terá mais tarde para sua carreira de literato. Logo que aprende a ler e começa a ter contato com os clássicos da literatura, José vai penetrando nesse mundo de tal forma que sua realidade se apaga para que passe a viver a realidade que a literatura lhe traz.

No trecho em que se fala das leituras francesas do menino José, verificamos que o que se descreve é a Paris popular, aventureira, que povoava sua imaginação: “[...] Paris das vielas estreitas, do Pátio dos Milagres [...]” A realidade que o atrai é essa, bem diferente da sua. Isso fica claro em outro momento, mais à frente, quando se refere à leitura: “Essa parte de sua vida lhe é real.” Ainda que sua realidade, daquele momento, fosse bastante rica, eram as aventuras que o mundo da literatura poderia proporcionar que lhe traziam a felicidade, uma vida que parecia mais real que a sua. Acabava penetrando naquilo que lia, de tal forma, que se sentia dentro das histórias: “José atravessava, embuçado numa capa negra, as ruas de Paris”. (FONSECA, 2011, p. 07)

Para o pequeno José, a vida era pautada pelos livros, o que ele conhecia do mundo vinha deles, as impressões, os sentimentos, funcionava como uma espécie de casulo, onde se sentia seguro e feliz. Um fragmento para se pensar no quanto José enxerga o mundo através de paralelos com o que lê é o momento em que percebe a semelhança entre sua mãe e a poeta Florbela Espanca:

Um dia, ao ler um livro de poesias de Florbela Espanca, editado em Portugal, cheio de fotos da grande escritora, José teve uma surpresa ao constatar que Florbela e sua mãe tinham a mesma fisionomia. A semelhança era surpreendente, se ele colocasse o retrato das duas lado a lado dificilmente alguém diria quem é sua mãe e quem era Florbela. (FONSECA, 2011, p. 24)

Mais tarde, José vai para o Rio de Janeiro e divide a atenção que antes era somente para os livros com o encantamento pelas mulheres. Porém, continua tomando-os por base para sentir o que ocorre a sua volta: “E havia as mulheres, que ele contemplava nas ruas, tão logo chegou ao Rio, e que, apesar da sua idade, o atraíam e seduziam pela beleza, muito mais do que as mulheres dos livros”. (FONSECA, 2011, p. 58) Ou, em outro fragmento: “José se postava na rua, e via através das largas janelas, nos salões iluminados por grandes lustres de cristais, aquelas mulheres muito brancas, jovens e bonitas”. (FONSECA, 2011, p. 73) Aqui José se encanta com as prostitutas francesas, que, segundo ele, “[...] pareciam saídas das obras de Balzac [...]”, comparando as mulheres que conhece no Rio com as que lhe eram apresentadas pelos romances franceses.

Já no início da fase adulta, José se apaixona por uma mulher, que descobre, com grande decepção, ser casada, e novamente a literatura é a referência para o que conhece da vida: “Ele não podia amar uma mulher que enganava o marido, uma adúltera, como diziam os livros que lia”. (FONSECA, 2011, p. 150)

A relação inicial de José com a ficção se dá através da produção em língua estrangeira, porém, ao conhecer melhor o Rio de Janeiro, passa a ler, seja na Biblioteca Nacional ou nas livrarias, obras escritas em língua portuguesa, por autores brasileiros. Isso é um marco em sua formação enquanto leitor:

José descobrira que era fácil ler em pé nas livrarias os lançamentos que ainda não tinham sido catalogados pela Biblioteca Nacional. Meia hora numa livraria, meia hora noutra, ele conseguia ler um livro inteiro; os vendedores não se incomodavam, as livrarias nunca estavam muito cheias. Mas ler, agora, começava a lhe proporcionar uma incipiente compreensão das coisas e de si mesmo, lhe dava um prazer diferente, pois lia os autores que escreviam sobre o seu país, originalmente na sua língua, que em riqueza e beleza não perde para nenhuma outra. Eram escritores do norte, do sul, do centro, de toda parte, do campo e da cidade, uns já mortos e outros que estavam em pleno apogeu. (FONSECA, 2011, p. 55)

Com a leitura dos brasileiros passa a se aproximar da Literatura, como um todo. Antes da chegada ao Rio de Janeiro, mesmo sendo um leitor compulsivo nunca chegara a sentir o impulso de ser escritor. Paris ou qualquer outra cidade que os clássicos lhe apresentavam não despertavam a vontade de escrever. Porém, ao conhecer a fundo o Rio de Janeiro e caminhar pelas ruas da cidade, José sente-se desperto para a escrita, é como se ali encontrasse toda a inspiração que precisa.

Desde a primeira frase que José datilografa em uma máquina de escrever, segundo o narrador escolhida por ele ao acaso, “de todas as artes a mais bela é sem dúvida a arte da palavra” (FONSECA, 2011, p. 14), já se percebe o quanto a manipulação das palavras fará parte da vida de seu personagem.

Um dos episódios a que se dá destaque na novela é quando José entrega, ainda jovem, alguns de seus contos a um pequeno editor, para que fossem publicados, e ouve a opinião dele sobre os escritos: “Meu filho, escrever é uma dádiva. A literatura deve ser algo edificante, ela tem como objetivo o aperfeiçoamento das faculdades intelectuais e principalmente morais do ser humano.” (FONSECA, 2011, p. 140). O editor critica-o por recheiar os contos com palavrões e acaba por perder os originais, jamais os tendo publicado. Não se mostra rancoroso, e demonstra sentir até pena do pequeno editor: “Mas ele simpatizava com aquele editor, que publicava autores nacionais e, certamente por isso, estava na miséria.” (FONSECA, 2011, p. 141). Ao conhecermos alguns dados biográficos de Rubem Fonseca, de acordo com reportagem de Luiza Franco para o periódico *Folha Ilustrada* (2015), descobriremos tratar-se de um fato que realmente aconteceu com o autor e que o deixou por mais de vinte anos longe da criação literária. Porém ao retomá-la, apesar das contraindicações do editor, manteve-se fiel ao uso dos palavrões em seus textos.

Refletindo acerca da relação entre o personagem e a literatura, percebemos que tudo o que lhe ocorre é associado a esta. José é fruto da literatura, e só poderia ser um personagem tão ligado aos livros, já que parece saído dos que escreve Rubem Fonseca. José é a personificação das discussões sobre fazer literatura que o autor sempre repassou a suas obras. Inclusive, em *José*, essas discussões estão fortemente presente.

A narrativa se reveste de metaficção e se utiliza dela como pretexto para uma reflexão sobre o processo criativo. Rubem Fonseca, através de seu personagem, nos conta como trabalha um escritor: “A melhor inspiração do escritor é sempre encontrada nos livros.” (FONSECA, 2011, p. 50). Reflete sobre o que seria necessário a alguém para ter essa ocupação: “José sempre se perguntava: o que era preciso para que uma pessoa se tornasse um escritor?” (FONSECA, 2011, p. 134). E acaba por concluir que tudo o que se vive acaba sendo matéria para escrever e se deve ter uma razão existencial para isso:

José estava certo de que na realidade a motivação de cada escritor está essencialmente ligada à sua vida, sua experiência, desejos, ambições, sonhos, pesadelos. Não interessa o tipo de motivação, apenas tem que ser suficientemente forte. (FONSECA, 2011, p. 137)

O personagem reflete, também, sobre o tipo de literatura que produz: “Ele podia usar a realidade, como Balzac, Zola e outros, mas sabia que sem imaginação não conseguiria escrever um bom texto de ficção.” (FONSECA, 2011, p. 137) Assim, mesmo tendo por base a brutalidade da realidade que testemunha, o autor assume, através de seu personagem, que trabalha aliando essa realidade à criação ficcional. Para tanto, na obra de Rubem Fonseca encontraremos constantemente a exploração da questão social trabalhada ficcionalmente. Compara-se aos clássicos do realismo, mas assegura-se da qualidade de seu trabalho através do uso da fantasia. Em contrapartida, sabe que sua literatura choca, mas paga o preço de sua ousadia: “[...] José sabia que precisava ter coragem de dizer o que era proibido de ser dito, coragem de dizer o que ninguém queria ouvir.” (FONSECA, 2011, p. 138)

Pensando nos questionamentos de Rubem Fonseca, formulados por José, sobre o fazer literário, podemos associar suas preocupações à configuração do leitor contemporâneo, aos seus anseios. O leitor busca divertimento na Literatura, mas busca também a possibilidade de sair da superfície do texto, de ir além. Assim, poderíamos levantar mais uma classificação para José, a de ensaio, a ser estudada futuramente.

Em José notamos a tentativa, ou uma ficcional tentativa, de um homem atar as pontas de sua vida, porém, ao parar as memórias nos 30 anos deixa no leitor o desejo de conhecer melhor seu José. Outra possibilidade, que se confirma na narrativa, é o quanto narrar uma vida inteira seria enfadonho e dessa forma a necessidade do recorte. Apesar de abrupto, o fim da novela nos transmite, também, a ideia do começo de um ciclo, desenha-se o início do escritor.

Para Deonísio da Silva, estudioso da literatura fonssequiana, em artigo publicado no site do jornal *Observatório da Imprensa* (2011), Rubem Fonseca não se esconde, não é uma figura misteriosa, mostra-se ao seu leitor e somente a ele. Através de sua ficção torna-se nosso conhecido e com José, parece ser um velho conhecido:

Um dia José vai nos contar a sua maior dor. E a novela ratifica minha antiga tese: é o escritor mais entrevistado do mundo. Mas nos seus livros! Os jornalistas que se queixam de que ele não dá entrevistas dizem isso porque não o lêem, ou se o

fazem, não o lêem direito, isto é, sem velocidade, dispensando o tormento da pressa nas redações e a obsessão por “dar primeiro” como se fruisse melhor quem o fizesse antes de todos, com sofreguidão, na mesa, na cama e em outros lugares. Para as notícias a pressa é tudo. Para a literatura não.

Assim como *José*, a obra de Rubem Fonseca, no geral, pode levar seu leitor ao indivíduo Rubem Fonseca, tendo em vista sua tendência autorreferencial e metaficcional, bastando para isso um olhar mais atento e um resgate da memória do leitor, que, como o personagem diz “já ter escrito em algum lugar”, também pode acreditar que “já leu em algum lugar”. É fácil passar batido por todos os indícios de presença do autor na literatura fonssequiana, já que eles geralmente estão imersos numa trama de grande ação.

Poderíamos ainda pensar em *José* como uma autorreflexão mais serena, advinda com a idade avançada, de um autor que passou mais de trinta anos “pondo para fora” tudo aquilo que o agoniava em relação à existência humana, sem falsos moralismos, ideia presente na reflexão de Eloy Martinez sobre Rubem Fonseca:

Ninguém é o que é abrindo mão da liberdade. Esse é o alento que a obra de Fonseca exala: o de alguém que está em paz consigo mesmo, porque jogou tudo pela janela para deixar sair o que há dentro dele: ternura, besteiras, malícia, perda de fé, solidão ante o mundo, estupor ante o corpo, sexo, calúnias, fedores. Sem a menor vergonha. Não existe veneno mais letal para a criação que o pudor e a vergonha. (MARTINEZ, 2011, p. 13)

Com isso, constatamos que não existe nada melhor e mais perigoso, ao mesmo tempo, para um escritor expiar suas culpas, lançar suas críticas e conduzir seu leitor por sua obra do que mostrar a ele seus truques, confessar-se, exhibir-se por completo, e a metaficção em Rubem Fonseca está aí para isso.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de nossa trajetória conseguimos perceber *José* enquanto um texto *sui generis* dentro produção de Rubem Fonseca. Não se trata de uma narrativa policial, nem de um texto de ação ou suspense, como geralmente o são as obras fonsequianas, e sim, um texto reduzido em tamanho, porém labirintado.

Não é possível rotulá-lo como discurso de memórias, assim como não é exatamente uma autobiografia; enquadra-se como narrativa autoficcional, mas também não pode ser visto exclusivamente sob essa perspectiva. Podemos ler *José* como um texto ficcional, mas apenas isso não será suficiente para uma análise produtiva. Tentar classificar *José*, ajustá-lo dentro dos estudos literários, parece uma tarefa impossível, à medida que qualquer tentativa de direcionamento seria frustrada, tendo em vista seu caráter múltiplo. A novela transita entre o real e o ficcional com total liberdade, mesclando criador e criaturas. Assim, explica-se nossa opção por trabalhar com o texto do ponto de vista das chamadas *escritas do eu*, em decorrência da presença bem marcada de Rubem Fonseca na narrativa. Isso ocorre com a relação de identidade entre o autor e o protagonista da novela, intermedida pela distância do foco narrativo.

As memórias de *José*, podendo ser Rubem Fonseca ou não, são refeitas por um narrador que não se permite sentimentalismos, que mantém a frieza mesmo diante de mortes, perdas e frustrações. Isso explica o quão complicado seria dizer que *José* é uma autobiografia, gênero literário que preza pela emoção oriunda da reconstrução do passado.

A hibridez de *José* ganha força ao verificarmos a miscelânea de áreas do conhecimento das quais se apropria o autor para elaborar a novela. História, Geografia, Sociologia, Historiografia literária, enfim, podemos nos questionar como cabem tantas informações e referências em menos de duzentas páginas, tudo isso entremeando um texto ficcional. Dessa forma, *José* também se cruza com o ensaio e a crônica. Porém, constatamos que essa apropriação já é uma prática tradicional na literatura fonsequiana. Seus textos, em geral, demonstram ao leitor uma erudição ímpar, a exibição de um conhecimento que beira o enciclopédico e que vem para, supostamente, enriquecer a caracterização dos protagonistas.

Para a realização de nossa pesquisa foi necessário um passeio pela literatura de Rubem Fonseca, que compararíamos às andanças de seus

protagonistas em meio à cidade do Rio de Janeiro. Caminhando por entre tantos romances e contos do autor e esbarrando por suas crônicas procuramos observar atentamente suas criaturas. Como a *matrioshka*, boneca russa formada pela sobreposição de diversas bonecas, somos o *voyeur* do *voyeur* do *voyeur*; José é um *voyeur*, retratado pelo narrador que também é *voyeur*, assim como nós que do lado de cá do livro observamos a tudo também somos.

Foi nessa caminhada que esbarramos com nossos velhos conhecidos, Mandrake, Gustavo Flavio, Rufus. Essa sensação de intimidade que temos para com eles não ocorre sem razão, vem de cinco décadas de encontros, trata-se de constatar que, enquanto leitores fonsequianos, participamos de sua estratégia: de disfarçar constantemente o protagonista. Esse disfarce, porém, não é uma forma de poder repeti-lo sem que ninguém note e não se ter trabalho para elaborar um novo personagem e sim parte de um ideal maior. O autor demonstra que, enquanto humanidade perdida em meio ao turbilhão de angústias do mundo contemporâneo, somos todos semelhantes, não há maniqueísmo, dá-se voz a todos. Podemos, assim como seus protagonistas, assumir a persona de um advogado, de um policial, de um bandido, ou de um escritor, mas isso não será suficiente para extinguir em nós a agonia e o tormento em que vivemos.

Poderíamos acrescentar ao rol de personagens fonsequianos mais um: a cidade do Rio de Janeiro. É apresentada geograficamente, com endereços completos, desenha-se seu mapa e recorta-se nele o centro. A urbe se personifica nas narrativas do autor à medida que perde seu status de cenário para ganhar vida e agir sobre os protagonistas, trazendo aquilo que o homem pode ter de melhor e de pior dentro de si. Em José, terá suas memórias contadas pelo narrador, assim como ele faz com o protagonista, e sofrerá a ação do tempo, testemunhando o vazio que se desenha com a contemporaneidade. Será o domicílio do Carnaval e das mulheres, paixões do personagem, que serão por ele contempladas sob o olhar fantasioso de alguém cuja única forma de escape era a leitura ficcional e que passa a ser a recriação da realidade. O Carnaval, especificamente, é o ápice da fantasia para o jovem José, porém, contrariamente, também pode ser o momento em que consegue captar o interior das pessoas que se revelam em meio à festa.

No conjunto fonsequiano, a cidade poderá assumir diversos papéis: palco para as andanças dos personagens, habitat, rota de fuga para aqueles que desejam escapar de suas dores, cura para o tédio. Ela é contextualizada e textualizada,

Rubem Fonseca a ficcionaliza, como faz consigo mesmo. Demonstra o quanto pode ser falsamente civilizada à medida que abriga seres que existem no limite entre a urbanidade e a barbárie, entre a polidez e a violência. A urbe estabelecerá como esses seres devem agir e caberá a eles viverem dentro de suas regras, jogarem o seu jogo.

Em meio a um ambiente que oscila entre o caótico e o memorialístico, o personagem central de *José* corrobora com a já tradicional visão niilista dos personagens de nosso autor. O retorno ao passado não parece trazer felicidade a ele, nem esperança, mas também não lhe entristece, permanece impassível diante do que é recordado. Mesmo inserido num ambiente familiar parece só, combinando com a solidão dos personagens fonssequianos, bem como, com a inserção do texto no individualismo das *escritas do eu*.

A novela, como os outros textos do autor, não traz um final. Não há indicativo de soluções, nem conclusão, sequer lição ou “moral da história”. O que resta é sempre uma ideia de continuidade. O texto parece cíclico à medida que retoma personagens, situações e referências, que são continuamente reinventados. Ao passo que cria personagens, Rubem Fonseca também joga conosco, testa nosso conhecimento sobre sua obra, nossa capacidade de lembrar, de estabelecer paralelos, enquanto refletimos ao seu lado sobre a literatura, compartilhando de sua ácida visão. Para isso nos exige abrir mão de usufruir do entretenimento de um bom romance policial para raciocinar. Porém, deixa livre aquele que se nega a participar desse jogo e, simplesmente busca um momento de diversão com a leitura, gozá-la, presenteando-o com pitadas de humor e, por que não, com alguns palavrões tornando essa conversa mais informal.

Teria alguma lógica Rubem Fonseca jogar, de certa forma, contra si mesmo, criticando o fazer literário e expondo a forma como escreve? Sim, se partirmos do pressuposto de que pensar sobre o ato da escrita é uma forma de ordenar essa realidade caótica da qual seus personagens e nós mesmos fazemos parte. Aqui vale ressaltar, ainda que, apesar de discutir como faz sua ficção, Rubem Fonseca não desvia o foco para o ensaio, e sim ficcionaliza suas reflexões, aproxima o leitor delas.

Entre os questionamentos que nos ficam como heranças da leitura de *José* estão os seguintes: Seria toda a obra fonssequiana autoficcional? Quanto do criador têm suas criaturas? E finalmente, o narrador de *José* (ou Rubem Fonseca) atingiu o

objetivo ao fazer essas memórias tumultuadas? Foram bem realizadas? Afinal, qual é a maior dor de José? São perguntas que somente o autor poderia nos responder, mas tendo em vista esse empecilho resta-nos continuar nossa caminhada, afinal como ele mesmo nos diz: *solvitur ambulando*.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. El pacto ambíguo y la autoficción. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org). *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

AZEVEDO, Luciene de Almeida. Autoficção e Literatura contemporânea. *Revista de Literatura Comparada*. ABRALIC. São Paulo, n.8, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Tinta Negra Bazar Editorial: Rio de Janeiro, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno*. Porto Alegre: LP&M, 1986

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CONTIN, Cristiane Sucheski; FANINI, Angela Maria Rubel. “O cobrador” de Rubem Fonseca: a utopia de um marginal em busca de uma revolução social. **Revista de Letras da UTFPR**, n. 8, 2006.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ECO, Umberto. *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, José Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *A Grande Arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *Bufo e Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

_____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

_____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Schwarcz, 2003.

_____. *O caso Morel*. São Paulo: O Globo, 2003.

_____. *Mandrake: a bíblia e a bengala*. São Paulo: Schwarcz, 2005.

_____. *O Romance morreu*. São Paulo: Schwarcz, 2007.

_____. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *José / Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Histórias curtas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

FRANCO, Luiza. *Sou um homem idiossincrático*. Folha ilustrada, Rio de Janeiro, 17 julho 2015. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada>. Acesso em 24 novembro 2015.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista da USP*, n. 53, p. 166-182, março/maio. 2002.

GALERA, Daniel. *Superando a autoficção*. Coluna Daniel Galera. 27 jan 2013. Disponível em:<www.oglobo.com.br>. Acesso em 19 agosto 2015.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HIDALGO, Luciana. *A imposição do eu*. Setembro 2013. Ensaio e resenhas. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-imposicao-do-eu/>>. Acesso em 10 março 2016.

JACOBY, Sissa. A infância ou a arte de andar e ler: uma leitura de José [de] Rubem Fonseca. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org) *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

KAUFMANN, Jean-Claude. *A invenção de si: uma teoria da identidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro, 2006. 204 f. Tese (doutorado). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

_____. *Escrita de si como performance*. Revista de Literatura Comparada. ABRALIC. São Paulo, n.8, 2008.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Maria Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Autoficções & CIA*. In : NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org): *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. São Paulo: Alfaguara, 2013.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre, 2004. 251 f. Tese (doutorado) Faculdade de Letras, PUCRS.

MARTINEZ, Tomás Eloy. A Sinfonia do Mal. IN: *64 contos / Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (org) *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da USP, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. *A Criação Literária: Prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MORAES, Emanuel de. As várias faces de uma poesia. IN: BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade, coletânea de textos*. (Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

NETO, Miguel Sanches. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Clara. *Mascaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiografica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

SANTIAGO, Silviano. Prosa Literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Rocco, 2002.

_____. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Meditação sobre o ofício de criar*. ALETRIA, Revista da UFMG, n.18, 2008.

SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1983.

_____. *Rubem Fonseca: a axila do sovaco*: Observatório da Imprensa, edição 652. 25 julho 2011. Seção Armazém Literário. Disponível em: <<http://m.jb.com.br>>. Acesso em 22 julho 2014.

_____. *Rubem Fonseca: o proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

TACCA, Oscar. *As vozes do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

TARDIVO, Renato. *Vitória da ficção*. 24 jan 2014. Seção livros. Disponível em <<http://www.revistaamalgama.com.br/01/2014/divorcio-ricardo-lisias>>. Acesso em 10 março 2016.

TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VILAIN, Philippe. *A prova do referencial*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaíos sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ANEXO

